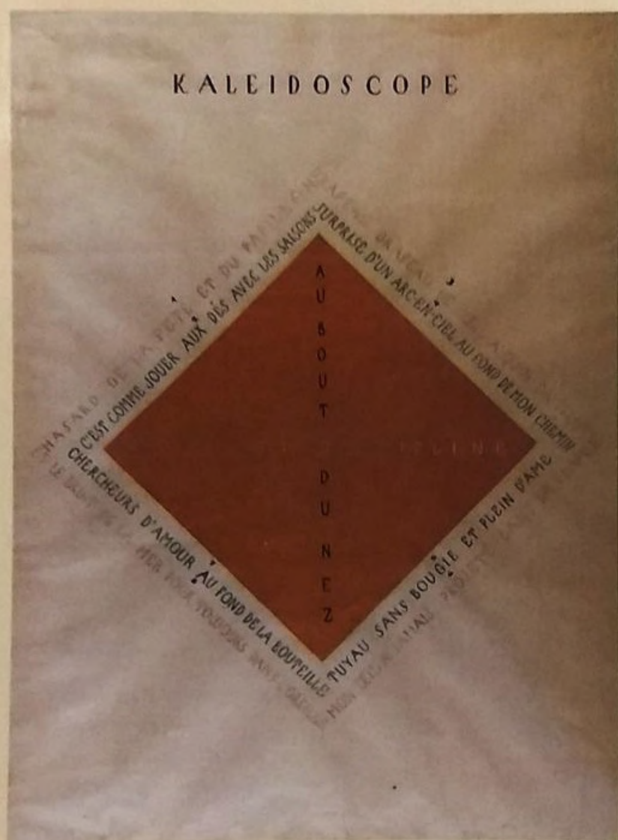
Ediciones de Iberoamericana

Rosa Sarabia

La poética visual de Vicente Huidobro



Iberoamericana / Vervuert

Rosa Sarabia

La poética visual de Vicente Huidobro



Ediciones de Iberoamericana

Serie A: Historia y crítica de la literatura
Serie B: Lingüística
Serie C: Historia y Sociedad
Serie D: Bibliografías

A: Historia y crítica de la Literatura, 39

Rosa Sarabia

La poética visual de Vicente Huidobro

Iberoamericana • Vervuert • 2007

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek.
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.ddb.de

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-311-0 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-340-6 (Vervuert)

Depósito Legal: M. 39.990-2007

Imagen de la cubierta: *Kaléidoscope*. Gouache/papel. 73 x 53 cm. Colección particular, Santiago de Chile. © Fundación Vicente Huidobro para la reproducción autorizada.

Cubierta: Michael Ackermann
Impreso en España por Fareso

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

para Laurence

Índice

Agradecimientos

En la columna del haber está el producto de mis investigaciones y por lo tanto soy la única responsable de su contenido. La columna del debe, sin embargo, cuenta con una larga nómina de quienes colaboraron directa e indirectamente en el proceso de este libro, desde 1998, año en que realicé mi primer viaje a la Fundación Vicente Huidobro en Santiago de Chile, y desde 1999, mi primera investigación en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

Agradezco por orden de aparición:

a Laurence de Looze, porque como colega allanó a menudo el camino de mis tropiezos con la lengua francesa; como compañero por su apoyo y diálogo definitivos en la labor y gestación de este trabajo; y como marido me sobran motivos, razón por la cual le dedico este libro.

a René de Costa, especialista de Huidobro y pionero en los poemas pintados, por su gesto generoso e inicial que supo abrirme las puertas de *Salle 14*.

a Vicente García-Huidobro Santa Cruz por poner a mi entera disposición los archivos de la Fundación Huidobro, Santiago de Chile, y por autorizar la reproducción de las imágenes.

a Liliana Rosa Beraterreche de la Fundación Huidobro, Santiago de Chile, por su liberalidad ilimitada y expedita gestación con la que me facilitó documentación y datos.

a Carlos Alberto Cruz, Santiago de Chile, por su generosidad en hacer posible mi acceso a los bocetos esquemáticos de los poemas pintados de su propiedad.

a la familia Salcedo García-Huidobro, Federico Schopf, Pedro Pablo Zegers, Paulina Naranjo, por guiarme en la inicial búsqueda de información y material.

a Social Sciences and Humanities Research Grant de Canadá y a sus evaluadores anónimos, por haberme otorgado los fondos que hicieron posible esta investigación.

a Eleonora Cróquer Pedrón, a Elisa Rioja y Joaquín Barber, a Getty Magdelaine, por brindarme alojamiento en sus hogares de Valencia, Madrid y París, respectivamente.

a Carlos Pérez por su ilimitado e incondicional apoyo en cuanto a información y disponibilidad de material sobre los poemas pintados y otros documentos de época.

a Juan Manuel Bonet, el entonces director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, por confiar en mis primeros acercamientos interdisciplinarios y darme un espacio prologal para *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas.*

a Elena Diego, a cargo del archivo de su padre, Gerardo Diego, por facilitarme el cuadernillo en el que el poeta español transcribiera los poemas pintados de Huidobro.

a Cedomil Goic por su invitación a colaborar en su ciclópea edición sobre la poesía completa de Vicente Huidobro, y por su atenta y minuciosa lectura del capítulo tres del presente libro.

a Hernán Vidal (Hervi), Enrique Montero, Jorge Boccanera, Marisol Fernández Utrera, Nuria D'Asprer, Mariano Alonso Burón, Rodolfo Mata, Ramón Castillo, porque de diversos modos contribuyeron con datos, materiales, comentarios y pericias.

a Clara Meer por su atenta lectura de este manuscrito y atinadas correcciones.

a los estudiantes graduados del Departamento de Español y Portugués por sus suspicaces reflexiones y comentarios sobre los poemas pintados incluidos en el seminario sobre «Texto e imagen en Latinoamérica».

a Victoria College, Universidad de Toronto, por los generosos fondos otorgados para la publicación de estas páginas.

a Alfonso Meléndez por hacer disponible gran parte del material gráfico sin esperar nada a cambio.

Y fuera de orden, a mis hijos, Diego y Laura, cuyas presencias son fundamental justificación de mis esfuerzos.

Prólogo

> Il y a plus affaire à interpreter les interpretations qu'à interpreter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser.
>
> Nous mettons en dignité nos bestises quand nous les mettons en moule.
>
> (Montaigne, «De l'experience» *Les Essais*, Livre III, 1588)

Poca introducción necesita el poeta chileno Vicente Huidobro a casi un siglo desde la publicación de sus primeras composiciones en verso y ante una extensa bibliografía crítica sobre su poesía en general.[1] No obstante, existe una producción de marcada factura visual —«Japonerías de estío», *Tour Eiffel* y *Salle 14*— que hasta el momento no ha hallado un merecido lugar dentro de los estudios huidobrianos. La dispersión, pérdida y/o falta de reedición de estas obras pudiera haber sido el motivo de tal desatención. Por lo tanto, ha sido tarea reparadora y de aporte singular la exposición *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas* que realizó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2001, conjuntamente con la edición de un catálogo y un álbum serigrafiado con diez de los trece poemas pintados originalmente expuestos en París en 1922. Dicho álbum vendría a cumplir el anunciado proyecto que el propio Huidobro hiciera entonces y que nunca llevara a cabo. A dos años de la muestra madrileña, otro gesto enmendador fue la monumental edición crítica de la obra poética de Huidobro a cargo de Cedomil Goic para la Colección Archivos, en la que ade-

[1] Huidobro publicó su primer poema, «El Cristo del Monte,» en 1910, que luego pasó a ser parte de *Ecos del alma* (1912), su primera colección. En ésta algunos poemas llevan «1909» como fecha de composición. Ver la Introducción de Goic (2003, 5-8).

más de recoger todas las ediciones príncipes cotejadas con los manuscritos existentes, se incluyen *Salle 14* y *Tour Eiffel* en colores.[2]

El capítulo dos del presente estudio tiene su génesis en sendas empresas arriba mencionadas, para las cuales se realizaron una documentación y un análisis de los poemas pintados expuestos en 1922.[3] Sin duda, *Salle 14*, así como la edición única de *Tour Eiffel*, marca un momento extraordinario dentro de la obra huidobriana. Doble excentricidad la de este corpus, cuya marginalidad —ínsita en su etimología *ex-centro*— es además atributo del género al que pertenece. Según Giovanni Pozzi, la poesía visual ha ocupado siempre un capítulo episódico y subalterno en la tradición poética (1996, 288).[4] Los poemas pintados son una práctica intermedial que aparte de conformar una aventura experimental del poeta en calidad de artista, responde a una serie de reflexiones sobre la escritura tanto en su rasgo material como en un sistema de diferencias; sobre los modos de representación de la imagen visual y poética, y sobre la referencialidad del signo, en general.

El estudio del capítulo tres se centra en la torre Eiffel, incuestionable símbolo de la modernidad occidental. Huidobro, como algunos otros artistas vanguardistas, le otorgó un lugar privilegiado dentro de su obra poética sumándole *status* sagrado a la condición secular de objeto de creación humana. En 1918, publica *Tour Eiffel* durante su breve residencia madrileña. Este *livre d'artiste* es una edición única —en su doble sentido— en la que aúnan esfuerzos artísticos el poeta chileno y el pintor francés Robert Delaunay. Se destaca de los muchos

---

[2] Cabe aclarar que en un número especial dedicado a Vicente Huidobro y coordinado por René de Costa, la revista *Poesía* (30-31-32, 1989) reprodujo *Tour Eiffel* en una separata, difiriendo en tamaño y color de la edición original y única de 1918.

[3] Los trabajos referidos son: «Una aproximación a los poemas pintados como reflexión del signo artístico», estudio prologal a *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas* (2001, 55-65); la documentación «Introducción a Salle XIV» (folios no numerados) y el estudio «Eclipse de imagen: los poemas pintados de Vicente Huidobro» en *Vicente Huidobro. Obra poética* (2003, 1423-1439).

[4] Dentro de la cultura occidental, los ejemplos más antiguos de poesía visual pertenecen a los clásicos griegos: Teócrito de Siracusa, Simias de Rodas y Dosíadas. De la época carolingia, Rábano Mauro es el nombre que se asocia al *carme figurato*. Del barroco, el ítalo-español Juan Caramuel ha sido el más prolífero. Sobre la práctica general, aunque con énfasis en la renacentista y barroca italianas, ver los estudios eruditos de Pozzi. Trabajos más especializados y sintetizados son los de Williard Bohn, Nicole Mosher, Michael Webster, Miguel D'Ors, Dick Higgins, y los más recientes de Joaquim Molas y Enric Bou y el catálogo *Alfabeto in sogno*, a cargo de Claudio Parmiggiani. Para un estudio histórico y crítico de la poesía visual española, ver Rafael de Cózar, J. A. Sarmiento, Felipe Muriel Durán, y el inventario hecho por León María Carbonero y Sol y Merás.

poemarios publicados por Huidobro por la policromía de sus páginas y por la inclusión de dos realizaciones de la torre por el artista francés: una en la tapa y al *pochoir* y otra en su interior, reproducida en blanco y negro. El poema presenta una espacialización y una distribución caligramática de versos que un año antes había practicado el poeta en *Horizon carré* (1917), instalándose así dentro del legado mallarmeniano, cuya búsqueda de la pureza poética se da a partir de una dinámica del espacio y de la materia tipográfica. El protagonismo de la torre reaparece en un poema pintado homónimo, expuesto dentro de la serie *Salle 14*; por tal motivo se encuentra analizado en este mismo segmento.

Dentro de los parámetros de un modernismo tardío pero con un formalismo que poco más tarde sería privilegiado en sus realizaciones interartísticas, Huidobro incluye cuatro poemas visuales bajo el título «Japonerías de estío», en su poemario *Canciones en la noche* de 1913. Éstos responden a la práctica tradicional de la *technopaegnia* y marcan, dentro de su producción, una transición hacia la vanguardia.

Una metodología ecléctica es la que guía el orden de los capítulos y el dar comienzo por los poemas pintados se debe a una elección puramente personal. La relativamente reciente exposición de ellos es la que se hace más inmediata a una reflexión y a la importancia de recuperación de estos experimentos vanguardistas en el siglo XXI. Si bien cada práctica de los tres momentos aquí marcados asume la anterior en el transcurso de un década (1912-1922), infiero que el lector no necesitará una guía cronológica para poder comprender la estética poético-visual de Huidobro que va del postmodernismo al creacionismo. Pienso que en el ejercicio visual de los poemas pintados, oblicua o directamente, según el caso, pero sobre todo en el aspecto formal y cromático, Huidobro absorbe y transforma su experiencia previa. En este sentido, la poesía visual expuesta en 1922 es el cuerpo mayor, la *matrioska* rusa que en su interior conlleva a sus pares en volumétrica sucesión.

Uno
Una aproximación crítico-teórica a la poesía visual de vanguardia

> De l'une à l'autre, c'est rapport de sens: le texte dit le sens de l'image qui dit le sens du text, c'est el suplice de la roue. Mais en même temps, c'est rapport de certitude: chacun expose à l'autre l' assurance dont il manque faute d'être identique à l'autre. L'un exposé à l'autre et rien entre eux. Image et texte: c'est la fente parfaite, définitive et délicieuse à laquelle toujours se reconnaît la vérité nue.
>
> (Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, 2003)

En el comienzo, la escritura estaba ligada al arte. El jeroglífico, una de las dos escrituras más antiguas, no pudo, nos dice Anne Zali, renunciar al prestigio de lo visible sin antes traicionarse (35). Se nos asegura, dadas las evidencias arqueológicas, que tanto las escrituras cuneiformes (sumeria, babilónica y acadia), los jeroglíficos (egipcios), los ideogramas (chinos), como el alfabeto, derivan en sus formas esquemáticas de las pictografías originales (Drucker 1995, 16). La escritura entonces fue asociada con el dibujo y con las artes visuales en general, no teniendo más que una suelta asociación con el habla hasta que la fonetización (o linealidad) transformó a la escritura en una representación de la palabra hablada y con ella su condición subordinada (Ulmer 8). En la actualidad, los sistemas escriturales derivan ya del alfabeto ya de los caracteres chinos, aparecidos ambos hacia 1500 a.C. Jacques Derrida ha sido impertérrito cuestionador de la metafísica occidental en cuanto a este lugar aleatorio de la escritura y a la presencia central del *logos* como sinónimo de verdad y autenticidad. A la actitud gramatológica derrideana que se afianza en la cadena visual de los significantes, o *écriture*, Edward Said la llama «tesis visual» (196). En su estudio seminal de fines de los años 60, *De la gramatología*, Derrida retoma entre una vasta bibliografía, una

«gramatología» de apenas una década anterior a la suya cuyo autor I. J. Gelb (*A Study of Writing: The Foundations of Grammatology* 1952) ya hablaba de la inexacta correspondencia entre lo hablado y lo escrito, como son los casos de los morfemas visuales que sólo conllevan sentido al deletrearse y del silencio de la escritura presente en la homofonía. Por otro lado, André Leroi-Gourhan señaló que durante los milenios que la escritura lleva de vida, toda resistencia a la linealidad fue suprimida (Derrida 1978, 114). Esta supresión supuso la negación del carácter pluridimensional del pensamiento simbólico evidente en la escritura deletreada del «mitograma;» «en ella», dice Derrida, «el sentido no está sometido a la sucesividad, al orden del tiempo lógico o a la temporalidad irreversible del sonido» (113). Para el caso valen también las escrituras no lineales como el *rebus* y el pictograma, cuyo referente nunca fue realista (121). En efecto, todos los sistemas de escritura llevan un doble valor o registro al ser a la vez, ideográficos y fonéticos (120).

Johanna Drucker, por su lado, a partir de una revisión histórica del alfabeto, concuerda en que no existen escrituras totalmente fonéticas, aun siendo ésta la naturaleza del alfabeto, ni totalmente ideográficas, como hasta hace no mucho se pensaba de los caracteres chinos y de los jeroglíficos egipcios (1995, 14). La evidencia primaria de toda investigación ante cualquier escritura, dice Drucker, es, inevitablemente, su forma visual (1995, 16). En el esquema lineal, que terminó imponiéndose en Occidente, se asume un concepto temporal (lineal o circular) y con él el ontológico que va de Aristóteles a Hegel. La meditación sobre la escritura, sostiene Derrida, se vuelve inseparable de la deconstrucción de la historia de la filosofía (114).[1] Sin embargo, Drucker (1994, 39) encuentra incompleta la meditación derrideana en cuanto a la escritura como trazo a la que el francés define como proceso y postergación continua de la significación o *dif-*

[1] No obstante la insistencia de Derrida en relacionar el fonocentrismo de la escritura alfabética y dominio de la línea con la metafísica de la presencia en Occidente, es importante notar que mucho antes de que surgieran los padres de la filosofía griega, la dirección lineal fija de derecha a izquierda fue estabilizada con el alfabeto fenicio, del cual deriva el griego, entre otros, hacia 1100 a.C. Se especula que el alfabeto fue inventado hacia 1700 o 1500 a.C. por aquellos que hablaban la lengua semita. A su vez y en concordancia con Derrida, Drucker puntualiza que Platón, en su *Cratylus*, examina la naturaleza de la lengua como una forma de representación y le da carácter mimético a la escritura, cuyas letras son entendidas en relación con los sonidos y no como elementos visuales en sí. En todo caso, tanto las imágenes visuales como las letras eran tenidas por Platón como inferiores respecto al Ideal trascendental, e imposibles de servir a la verdad, la más alta función del conocimiento (Drucker 1995, 43 y 60).

férance. La crítica americana señala que tal concepto de significación es excluyente al cancelar la condición matérica o de substancia que según ella es indispensable cuando se trata de la escritura. Drucker plantea un modelo teórico híbrido de materialidad que combina tanto la presencia de la substancia como la ausencia de la diferencia. La tipografía como la escritura, prosigue Drucker, evidencia atributos claramente físicos cuya especificidad sólo puede ser entendida en relación a las condiciones históricas de su producción. La forma material del trazo, el aspecto corporal visual de las letras, palabras, inscripciones son evidencia de reglas de uso lingüístico y medios mecánicos que una cultura tiene a su disposición y dicha forma tiene la capacidad de significar siempre y cuando sea parte de un código cultural (1994, 44).

Dentro de esta corriente de pensamiento se podría conjeturar que la poesía visual desde su origen ha sido un ejercicio que a la vez de reforzar la visibilidad del grafo otorgándole *status* matérico, ha creado un *locus* de resistencia a la linealidad posibilitando una dimensión espacio-temporal múltiple que en sí misma cuestiona el concepto ontológico del pensamiento occidental. Pienso que este cuestionamiento se articula explícitamente en las primeras décadas del siglo XX, en las teorizaciones y expresiones autorreflexivas de las artes en sus propias obras. Sin embargo, desestimar el valor experimental del «Cubus metametricus» de Juan Caramuel del siglo XVII, poema tridimensional en forma de jaula con alambres (Pozzi 1996, 42-43), o el «Neptuno alegórico» (1680) de Sor Juana Inés de la Cruz, una instalación icónico-verbal *avant la lettre*, por señalar un par de ejemplos, sería una miopía crítica. En términos generales, la temática de la poesía visual clásica, medieval y barroca fue religiosa o encomiástica; en cuanto al verso, fiel a la métrica y rima al uso.[2]

Más allá de estos rasgos y a pesar de los muchos cambios que la relación entre la imagen y la palabra sufriera dentro de la historia del arte, E.H. Gombrich señala que la vanguardia problematizó esta relación en pos de un ideal de pureza y la búsqueda constante de renovación de este ideal se hizo por medio de la ruptura de viejos tabúes (2000, 162). En esta vena, se hace imperativo aclarar que el concepto «imagen» ha suscitado una gran variedad de definiciones según la disciplina que la estudie: gráfica, escultural y arquitectónica para la historia

[2] Para un excelente análisis y material ilustrativo de las variadas manifestaciones iconográficas del Siglo de Oro, ver el estudio de Fernando Rodríguez de la Flor y en especial su capítulo VI. Un caso excepcional, como el de Sor Juana, es la mexicana Mariana Navarro del siglo XVIII, quien dedicó unas «Décimas acrósticas» a Fernando VI en la forma de sol, cuyos versos constituyen los rayos. Ver el trabajo de Samuel Gordon en el que sale reproducido pero sin fuente aludida (2003).

del arte; óptica para la física; mental para la psicología y la epistemología; verbal para la crítica literaria; siendo la perceptual la más complicada por su lugar fronterizo donde concurren todas las disciplinas recién mencionadas (Roque 112). Concuerdo con Georges Roque (111) en la frustrante tarea de definir la imagen y la imposibilidad de aislar la imagen visual pura —la que el mundo exterior nos presenta a los ojos— de otros aspectos interrelacionados a las imágenes en general. Propongo en el presente estudio un uso amplio de la imagen visual como aquella que se hace perceptible a la mera mirada y que, como veremos en el caso del caligrama, se halla comprometida con la imagen poética/verbal en un vínculo de conjunción al modo de un eclipse, por usar una metáfora astronómica y plástica a la vez.

Habría una conexión entre la experimentación en el terreno de la poesía visual y el desarrollo de las nuevas técnicas de escritura y de impresión, según señala Bou; así como la consolidación del alfabeto en la Grecia y Roma antiguas provocó la alternancia en el uso de las mayúsculas en piedra, y las minúsculas en papiro; a partir del Renacimiento una serie de inventos como la imprenta, los tipos móviles, la linotipia, la máquina de escribir y la computadora, han ido modificando la relación entre escritura y escriba, entre texto y lector (Bou 2003, 26).

No obstante, se hace imperativo una contextualización de las prácticas vanguardistas y así marcar los componentes que producen el corte y/o la continuidad respecto a sus antecesoras. En uno u otro caso y de acuerdo con Derrida, todo acceso a la pluridimensionalidad y a una temporalidad des-linealizada no supone una simple regresión hacia el «mitograma» sino un revelar la racionalidad sometida al modelo lineal, como otra forma y otra época de la mitografía (116). Stéphane Mallarmé es hito irrefutable en la genealogía de las vanguardias tanto poéticas como pictóricas. El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) expuso en 2004 una voluminosa e ilustrativa muestra: *Arte y Utopía* (*Art and Utopia)* cuyo subtítulo «L'action restreinte» alude a Mallarmé y su impacto en las vanguardias de los años 20 y 60. Del material allí seleccionado existe una contundente prueba de lo mucho que el cubismo y el futurismo plástico debió a *Un coup de dés*.[3]

---

[3] Cito un par de ejemplos como muestra, recogidos en el catálogo *Art and Utopia. Limited Action*. Gino Severini escribió en 1916: «La literatura se adelantó a las artes plásticas a la hora de expresar una estética acorde con nuestra psicología moderna... Las palabras, escogidas por Mallarmé según su cualidad complementaria, y utilizadas en grupos o separadas, constituyen una técnica para expresar una subdivisión prismática de la idea, una compenetración simultánea de imágenes». Daniel-Henry

En las primeras décadas del siglo XX, la poesía visual y la pintura verbal —dos términos generales que incluyen a su vez prácticas diversas— produjeron un *corpus* de obras significativo por su número y peculiaridad.[4] Ambas se insertaron en la corriente vanguardista del arte y la literatura que reflexionó sobre su condición representativa y referencial respecto a una realidad que desde mediados de siglo XIX venía modificándose a pasos acelerados. Sobre esto, Drucker comenta que en las primeras dos décadas del siglo XX, la existencia de una superposición congruente entre las estéticas de lo visual y lo poético prueba hasta qué punto la definición de la identidad de las artes visuales y literarias estaba dominada por la atención unificada sobre la presencia significante del material y por lo tanto, sus experimentos borraron las fronteras entre ambas disciplinas, hecho que se revirtió a partir de 1930 (1994, 73). También consonantes a los inventos tecnológicos y descubrimientos científicos —acreedores en gran parte por la transformación de dicha realidad— las vanguardias elaboraron un formalismo de corte solipsista, el cual si a veces ambiguo en los planteos y manifiestos, fue siempre consciente en su calidad de ruptura y experimentación.[5]

Junto con la disolución de los signos heredados y con el desmantelamiento de los modos miméticos de reproducción de la realidad, la escritura en su aspecto figural como la imagen visual en su tendencia abstracta cuestionó viejas epis-

---

Kahnweiler, por su lado, expresó: «En mi opinión, fue a partir de 1907 cuando la poesía de Stéphane Mallarmé ejerció una profunda influencia en el arte plástico, una influencia que se enlaza con la de la pintura de Paul Cézanne... La lectura de Mallarmé fue lo que dio a los pintores cubistas la audacia de inventar libremente unos *signos*, con la convicción de que tarde o temprano dichos signos serían para los espectadores los objetos significados» (433). Para una visión más extensa del impacto de Mallarmé, ver el prólogo de Jean-François Chevrier en el mismo catálogo.

[4] Algunos nombres de artistas/poetas hispanos de este período que experimentaron con la palabra y la imagen son: José Juan Tablada, Guillermo de Torre, Marius de Zayas, Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Xul Solar, Alberto Hidalgo, Adriano del Valle, Oliverio Girondo, Ramón Gómez de la Serna, Josep-Maria Junoy, Joan Salvat Papassiet, Carles Sindreu i Pons, Joaquim Folguera, Vicenç Solé de Sojo, Ángel Cándiz (pseudónimo de Dámaso Alonso), Pedro Raida, Luis Mosquera, Federico de Iribarne, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Juan Larrea, Eugenio Montes, Ramón de Basterra, Isaac del Vando-Villar, Manoel Antonio.

[5] La vanguardia no se presenta como un todo compacto de ideales y proyectos, todo lo contrario. Concuerdo con Eduardo Subirats (22) que los programas estéticos de este período han sido ubicuos, contradictorios y ambiguos. Más aún, según este crítico se trataría de una compleja modernidad, que «con una mano afirma la racionalidad de un orden abstracto tecnocientífico o se identifica con los valores del industrialismo, mientras recurre y recupera con la otra tradiciones místicas, conceptos metafísicos o rituales primitivos» (34).

temologías. El aspecto fonético de la lengua —nivel del «habla» para Ferdinand de Saussure— dominó sobre la escritura, vista ésta como natural traslación de aquélla; la visión del mundo sensible suponía el único modo de aprehender la realidad, para el cual la pintura era «una ventana abierta,» metáfora acuñada por Alberti en el Quattrocento italiano.[6] Se formula así el principio absoluto de la representación y en consecuencia, «la sustitución de la magia de la presencia por la racionalidad de la ilusión» (Tomás 122). Parecida construcción metafórica es la que hace Richard Lanham, cuando al referirse a los experimentos tipográficos estridentes del futurismo así como a los del espacio hipertextual actual como crítica a la imprenta gutenbergiana, habla de ésta como habiendo sido entendida desde su invención como «transparente ventana al pensamiento conceptual», cuya simplicidad posibilitaba una alfabetización rápida y democrática y cuyo estilo pasaba por no ser tal, ya que el elemento estético, el que poseía la letra del manuscrito medieval, se veía como obstáculo a su objetivo civilizatorio (4).[7] Como consecuencia de leer «a través» de la escritura, ésta, según Derrida, se ve rebajada y «pensada como mediación de mediación y caída en la exterioridad del sentido» por el logos (19).

En todos estos casos se trata de una naturalización del signo en la que la transparencia juega un papel fundamental por su asociación directa con el proceso cognoscitivo. Ante una metafísica logocéntrica que determinó el sentido del ser como presencia, los artistas-poetas de la vanguardia apostaron por un trabajo con la ausencia, con el objeto imaginario,[8] con el concepto y con toda rea-

---

[6] Dentro de la corriente del pensamiento francés, Derrida es la autoridad a quien se le asocia con el cuestionamiento al centralismo del logos en la tradición occidental; respecto al centralismo ocular, Sartre y Merleau-Ponty, entre otros, reflexionaron críticamente ante tal concepción. Para esto último ver la colección *Modernity and the Hegemony of Vision*, editada por David Michael Levin. Sobre el aspecto «figural» del signo lingüístico ver las ideas de Jean-François Lyotard (Readings 1991, primera parte).

[7] Aparte de las implicaciones que trajo la imprenta a la escritura, Facundo Tomás ve en los debates sobre iconicidad y letra del Antiguo y Nuevo Testamento el lugar donde la intelectualidad se impone sobre la sensorialidad de la escritura fonética, a partir de la cual «la lectura provoca una abstracción incluso del propio sentido visual, tendiendo a hacer que los ojos traspasen la materia de las letras para buscar un más allá significado; alcanzar el sentido de las letras es, en realidad, renunciar a ellas, rechazar su materialidad significante en aras de la comprensión de lo que evocan»(25).

[8] «Objeto imaginario» es un término que pido prestado de Adriana Bergero, en cuyo trabajo hace referencia a los descubrimientos del *quantum* y de la física atómica y a la «tragedia epistemológica» —noción que pertenece a su vez a Henryk Skolimowski— que supone identificar toda materia con una visibilidad corporal y completa (20).

lidad intangible e invisible. Esta revolucionaria posición vanguardista ha servido a mucha especulación filosófica que nutrió gran parte de las corrientes teóricas de la segunda mitad del siglo XX, entre ellas el postestructuralismo.[9]

Por otro lado, las prácticas interartísticas de estas décadas necesitan acercamientos críticos acordes a la complejidad de sus propias facturas; de ahí que la interdisciplinariedad, firme tendencia curricular de los estudios académicos del presente, sea instrumento idóneo como punto de partida. De ésta se han beneficiado incluso los estudios medievales, como señala Laura Kendrick con referencia a los manuscritos iluminados/ilustrados, cuando critica a los medievalistas que hasta hace más de una década aceptaban el dogma occidental de que la escritura y la descripción/representación eran dos actividades muy distintas llevadas a cabo por diferentes disciplinas como la paleografía, la edición textual, los análisis literarios, en total separación con los estudios de historia del arte: pintura y dibujo (4). En última instancia, y como manifiesta Christian Metz, el mundo visible y la lengua no son extraños el uno a la otra (5).

La letra, impresa o manuscrita, dibuja, pinta, figura y se desplaza de la horizontalidad del verso o linealidad, hacia espacios no convencionales. Al salirse de la página, de la encuadernación del libro para inscribirse en la tela, en el cartel, en volantes de manifiestos o revistas adheridas a los muros de la calle, o en vestidos,[10] se construyó una recepción nueva ante un arte que buscaba expresarse

[9] Dos son los momentos históricos que suponen una brecha y avance hacia la gramatología actual, según Derrida. El primero se da en la búsqueda de un lenguaje universal dentro de los parámetros de la ciencia positiva del siglo XVIII; el segundo, y el que más interesa al presente estudio, en una ciencia de la escritura que se inicia con Mallarmé y Ezra Pound. Al referirse al necesario descentramiento del *logos*, Derrida entiende que éste «es más seguro y penetrante en el ámbito de la literatura y de la escritura poética» y agrega: «Este es el sentido de los trabajos de Fenollosa, del cual se sabe la influencia que ejerció sobre Ezra Pound y su poética: esta poética irreductiblemente gráfica era, con la de Mallarmé, la primera ruptura de la más profunda tradición occidental» (124). Por otro lado, la corriente teórica que giró dentro y alrededor del grupo *Tel Quel* en la década de los 60 —Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, Michel Foucault, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Philippe Sollers— debatió, entre otras cuestiones, aquello que la escritura en su funcionamiento productor queda desligada del concepto de representación y del signo de verdad. Ver *Teoría de conjunto* (1971) [1968].

[10] Los *robes-poèmes* de Sonia Delaunay son ejemplo de una inusual fusión texto/textura. En 1922, nuevamente en París luego de su breve estancia madrileña, la artista rusa le encargó a Huidobro que escribiera un poema para una blusa por ella diseñada y un año más tarde,1923, le pidió a Gómez de la Serna le hiciera un poema, «Abanico de palabras», para ser pintado en una pared de su piso parisino. Ver nota 51 del capítulo dos en que se detalla el poema de Huidobro.

fuera de los límites del pensamiento racional pero integrándose en una realidad mayor. El arte renacentista impuso un orden al alto grado de sensorialidad del pensamiento medieval. Para éste —aquí nos referimos en específico al arte pregótico y a las ideas de Tomás sobre el mismo— no había escisión entre lo perceptible y lo espiritual, su pensamiento mágico ligaba lo tangible a lo inmaterial, y se afirmaba la propia presencia de la pintura en su materialidad y superficie. El arte se constituía como una continuación de la vida (Tomás 123). Al no separar el mundo de «lo real» con el de «la ilusión», se demuestra «un criterio general en el que lo real no existe sino en función de lo simbólico y, por lo tanto, se coloca en el mismo plano que lo ilusionado, parte integrante, como él, de los símbolos que constituyen la existencia general» (Tomás 124). El alfabeto recorre similar curso. Según Drucker, para el dogma cristiano en sus inicios, el concepto de *logos* implicaba un significado más allá de la mera señalización de la existencia y autoridad del texto sagrado: era la condición metafísica del ser, la esencia misma de Dios y del universo por extensión (1995, 77). Según el Apocalipsis de San Juan, el alfa y el omega eran letras intrínsecas a la totalidad cosmológica vertidas por Jesús (1995, 87).[11] Además, señala Drucker, el sistema religioso islámico, el judío y el cristiano compartían una reverencia por la forma visual de la palabra (1995, 78). Contemporáneas al cristianismo primitivo, otras prácticas sincréticas, entre ellas la gnóstica, neopitagórica, neoplatónica y hermética, otorgaron al alfabeto valor mágico y de imaginería simbólica. En este sentido, la vanguardia haría un doble itinerario: al proyectarse hacia adelante (ínsito en el prefijo *avant*), hacia una utopía donde la experiencia artística se uniera en un *continuum* con el cotidiano vivir —en la que la automanifestación del arte fuera a su vez afirmación de su condición de objeto— realiza contemporáneamente un camino de regreso, hacia la raíces de un pensamiento multisensorial, sea pre alfabético o medieval. De ahí que, además de asumir las nuevas tecnologías y descubrimientos científicos contemporáneos, al arte de estas primeras décadas se le vio como exhumando ritos primitivos (Rosenberg 12; Subirats 34; Tomás 215).[12] Ejemplos de este camino de ida y vuelta, fueron las lenguas artificiales de algunos vanguardistas hispanos como el alfabeto críptico de Joaquín Torres García y el «neocriollo» de Xul Solar: exabruptos adámicos ante demografías urbanas babelizadas de rápido crecimiento.

[11] Drucker señala la carta escrita por San Jerónimo a Santa Paula (epístola XXX) como ejemplo temprano de una lectura simbólica cristiana del alfabeto que contiene un conocimiento espiritual. Para una interpretación de la carta, ver su estudio sobre el alfabeto (1995, 87-89).

Si bien el parentesco de la poesía con la pintura llenó muchos tratados estéticos durante el período de 1550 a 1750, de ahí el apelativo de «artes hermanas» (en Louvel 55), la relación de esta confraternidad nos remite a los clásicos. La teorización que de ella se ha hecho podría resumirse en dos movimientos: uno analógico, el otro antitético. Dentro del primero, el más antiguo es la formulación de Simónides de Ceos (citada por Plutarco 51) quien define la poesía como pintura elocuente y la pintura como poesía muda, marcando un cruce de analogía en su componente diferenciador. No obstante, si prestamos atención a la elección de sus atributos (elocuencia *versus* mudez) vemos que la poesía resultaría superior y así lo entiende siglos más tarde Leonardo da Vinci, quien al dialogar *in absentia* con Simónides desde su posición de artista, se defiende y responde: «La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenze» (en Castro 58).[13] Gilles Deleuze, siglos más tarde, volverá a reordenar dichas correspondencias (o retruécanos) para dar énfasis al lugar fronterizo entre ambas, cuando nos dice que no se trata de un isomorfismo ya que cada estrato retiene la diferencia de su naturaleza que en ruptura irra-

[12] Tomás resume de la siguiente manera la transformación del arte de esta época: «...el deseo irreprimible de la pintura es abandonar de nuevo su condición metafórica y recuperar la base metonímica que la caracterizó en tiempos pregóticos» (215). Si nos retrotraemos a los orígenes del alfabeto griego, veríamos similar recuperación de los vanguardistas. Según Drucker, el nombre *stoicheia* que los griegos daban al alfabeto, significa también «elementos» y la asociación cosmológica que éstos tienen: las letras tienen un carácter atomista y elemental, unidades con cuya forma material estaba construido el universo y el mundo natural. A su vez, la esencia de las letras equivalía a un valor numérico, siendo éste la forma más pura de energía o materia (1995, 56).

[13] Sigmund Freud se suma a esta polémica pero desde el análisis onírico que realiza entre 1899 y 1900. A la falta de representatividad de las relaciones lógicas de las ideas (nexos y conjunciones del discurso lingüístico) en el sueño, el austríaco responde con una analogía que conviene a nuestro análisis cuando dice: «A una análoga limitación se hallan sometidas las artes plásticas, comparadas a la poesía, que puede servirse de la palabra, y también en ellas depende tal impotencia del material por medio de cuya elaboración tienden a exteriorizar algo. Antes de que la pintura llegase al conocimiento de sus leyes de expresión, se esforzaba en compensar esta desventaja haciendo salir de la boca de sus personajes filacterias en las que constaban escritas las frases que el pintor desesperaba de poder exteriorizar con la expresión de sus figuras» (337-338). Notar los términos «limitación», «impotencia», «desventaja», y «desesperaba» asociados a la pintura *vis-à-vis* la poesía. En esta misma vena se podría añadir lo que Meyer Schapiro resume respecto a la inclusión de la escritura en el arte del Renacimiento tardío. En éste, la concepción de la pintura era tenida como una unidad completa y un objeto visual coherente que excluía la escritura dentro de ella, dado que la secuencia de marcas arbitrarias de las letras no pertenecía al mismo orden de los signos en cuyas imágenes se reconocían los cuerpos, las caras, los gestos, de una forma inteligible (1996, 119).

cional cada una llega a un límite, el cual separa uno del otro y al mismo tiempo los liga. Un límite, manifiesta Deleuze, con dos caras irregulares: la palabra ciega y la visión muda (65-66). También dentro de esta misma corriente, se halla el conocido postulado horaciano *ut pictura poesis* (como la pintura sea así la poesía) acuñado en su epístola a los Pisones y que no deja de ser otra relación metafórica que tiene, como la anterior, su base en la mimesis.[14] En todo caso, Wendy Steiner actualiza las dos fórmulas antiguas cuando señala que el intento de superar las fronteras entre un arte y otro es el de borrar, o encubrir, la frontera entre arte y vida, entre el signo y la cosa, entre la escritura y el diálogo (5). En base a estas ideas, Antonio Monegal encuentra que esta tradicional analogía interartística es atractiva para la vanguardia ya que resulta un arma estratégica idónea para acabar con la separación entre arte y vida (1998, 32). No obstante, pienso que habría que reconsiderar la validez de dichas analogías tradicionales respecto a las prácticas vanguardistas para las cuales no sólo la referencialidad mimética estaba puesta en cuestionamiento sino que también el concepto de lo poético se hallaba trastocado para inicios del siglo XX, el cual, según Monegal, pasa del exclusivo territorio del arte verbal «a un rasgo potencialmente presente en cualquier actividad artística, con independencia del medio» (1998, 34). Si la pintura se hace poética, un *ut poesis pictura*, la frase de Horacio no poseería vigencia alguna para la vanguardia. Por su parte, Hans Robert Jauss en un estudio sobre *poiesis* y sobre el aspecto productivo de la experiencia estética desde la Edad Media hasta el siglo XX, comenta, a través de las ideas de Paul Valéry de finales de la década del veinte, que el cambio del significado de *poiesis* que acompañó a la emancipación vanguardista de las artes se efectuó a partir del abandono de la forma perfecta del objeto estético dentro

[14] En esta epístola, Horacio también crea un arte poética al proponer que la finalidad última de la poesía es instruir y deleitar, mezclando lo útil con lo agradable, dentro de los parámetros de verosimilud, belleza y armonía. En traducción castellana, el postulado interartístico se lee así: «La poesía es como la pintura: una te impresiona más si la contemplas de cerca, otra si la miras de lejos: ésta se expone a media sombra, aquélla se complace en ser vista a la luz del día, porque no teme el rigor de la crítica; una agrada la vez primera, la otra repetida cien veces» (370). Esta versión castellana trae a su vez una nota a pie de página en que se cita a Marcelino Menéndez Pelayo en su estudio *Historia de las ideas estéticas* de 1890, y que me interesa repetir aquí por ser ilustrativa de cierto pensamiento español que todavía imperaba cuando irrumpieron las vanguardias. Dice Menéndez Pelayo sobre el «ut pictura poesis»: «Comparación ligera de la poesía con la pintura, interpretada en sentido demasiado lato hasta los tiempos de Lessing, que marcó el primero los límites de ambas artes y destruyó este *vicioso 'tránsito'*...» (370, énfasis mío). Para una historia del concepto, ver el trabajo de Henryk Markiewicz.

de una metafísica de la belleza atemporal; de la imitación del artista hacia una verdad preexistente de la idea, y de la posición de un ideal de calma contemplación por parte del observador (1982, 55-56). Todo esto se halla en Huidobro, quien en sus escritos reiteró una y otra vez que el poema creacionista se componía de imágenes y conceptos creados «sin ninguna preocupación por lo real o por la verdad anterior al acto de realización» («El creacionismo» 2003, 1340). Y según él, la ilusión había tenido «sillas cómodas» («Manifiesto tal vez» 2003, 1365) por lo cual se determinó en ponerla en evidencia, desacomodando así el lugar del lector.

Poiesis significa, pues, liberar la recepción estética de su pasividad contemplativa y convertir a ese observador en creador participante de la obra (Jauss 1982, 55-56).[15] En este sentido, se podría entender los poemas pintados de la exposición *Salle 14* en particular, y *Tour Eiffel* y las «Japonerías de estío» por extensión, dentro de esta redefinición de *poiesis*. Proponen en sus modelos constructivos una recepción del arte que estaría anticipando esa *jouissance* bartheana, o en palabras de Michel Butor —participante del *nouveau roman* de los años 60— una demanda mayor en el desciframiento que supone la atracción que produce toda inscripción en el interior de un cuadro.[16]

El segundo movimiento es el que deslinda a las artes de aquellos rasgos que les son pertinentes y privativos. Del iluminismo a comienzos del siglo XX, se ha dividido a las artes entre espaciales y temporales, siendo la pintura parte de las primeras y la literatura, de las segundas. División que también otorgó calidad de signo natural y estático al arte plástico y de signo artificial (arbitrario) y dinámico, al lingüístico. El *Laocoonte* (1776) de Gotthold Lessing representa esta corriente ra-

---

[15] Jauss manifiesta que los «objetos ambiguos» de los dadaístas no niegan la distinción entre arte y naturaleza sino entre arte y realidad. El desarrollo del arte moderno, pues, no puede ser entendido a través de la estética tradicional de la representación. Por el contrario, su comprensión demanda una estética de la recepción que pueda formular una actividad estética por parte del observador a través de nuevas definiciones de *poiesis*. Se trata de una redefinición de la belleza y lo que se considera o no arte. Se daría, según Jauss, una relación inversa en la que a menor actividad estética del artista (por ejemplo, el *objet trouvé* o el *ready-made* de un Duchamp) le correspondería mayor esfuerzo del espectador en elaborar su propio placer estético al querer darle un significado al objeto. En este caso, lo estéticamente placentero está en «la actividad poética del observador» y no en el objeto en sí (57-58).

[16] La reflexión completa a la que hago alusión se encuentra en *Les Mots dans la peinture* (33) y dice: «Toute inscription, à l'intérieur du cadre, va attirer le regard, d'autant plus longtemps, donc d'autant plus fortement, qu'elle nous demandera plus d'effort pour la déchiffer; le peintre, par sa géométrie, doit intégrer ou au moins compenser cette formidable attraction». No es necesario aclarar aquí que Butor parte de su experiencia como escritor.

cionalista y normativa del arte en general.[17] Steiner bien aclara que el debate «espacio *versus* tiempo» en las artes, varía de óptica según los trate la fenomenología, la psicología fisiológica o la «semántica artística», término este que la crítica relaciona con la división prescriptiva de Lessing y los de su época (39-40).

De lo expuesto hasta aquí resultaría que ni las analogías clásicas ni el tratado analítico del *Laocoonte* son instrumentos idóneos cuando nos acercamos a las prácticas vanguardistas, en las que confluyen escritura e imagen.[18] El «interarte» lleva en su prefijo una zona de cruce, un límite en el que ambos medios se ligan y a la vez se separan uno del otro, como bien señaló Deleuze, antes citado. Este limen es también «...un margen de indeterminación que es el espacio y el tiempo de la diferencia» (Monegal, 1998 31) que resulta en un arte «intermedio» que adquiere una función semiótica de complejo referencial y no una simple transferencia de propiedades, según Eric Vos (144-145).[19] Por otro lado, desde una perspectiva filosófica antiagonística, Mihai Spariosu se vale de la teoría antropológica sobre li-

---

[17] Jan Mukařovský resume así el aporte de Lessing y añade un aspecto del arte moderno que conviene al presente estudio: «A pesar de que el tratado de Lessing contiene muchos conocimientos que representan hasta hoy un beneficio duradero para la ciencia sobre el arte, su idea básica está actualmente superada. La historia del arte, que de hecho evolucionó sólo después de Lessing, nos muestra que cada arte se esfuerza continuamente por vencer la limitación dada por el material correspondiente, inclinándose unas veces hacia una, otras veces hacia otra de las demás artes... Y resulta evidente que es realmente imposible que un esfuerzo, por más intenso que sea, por liberarse de las limitaciones del material, anule su propia esencia: por eso todo lo que un arte determinado emprenderá con el fin de imitar otro arte, cambiará necesariamente su sentido original al ser expresado por otro material» (268). En un momento anterior de sus escritos sobre estética, el semiólogo checo dirá que en este querer vencer las limitaciones se produce una «violación» del material que más bien resalta que encubre los límites entre las diferentes artes (241).

[18] El surrealismo, cuyos fundamentos teóricos se basaron en el lenguaje, llegó a ver indistinta la pintura de la poesía. En «Situación surrealista del objeto»de 1935, André Breton manifestó que no existía ninguna diferencia de ambición fundamental entre un poema de Paul Eluard o de Benjamin Péret y una tela de Max Ernst o de Joan Miró. Para algunos artistas como Hans Arp o Salvador Dalí, les era indiferente expresarse en forma poética o plástica (281).

[19] En un trabajo reciente, Monegal se apoya en conceptos vertidos por W.J.T. Mitchell (1994) para insistir en la inutilidad de una metodología comparatista que separa los dominios. De hecho, cuando nos enfrentamos a objetos artísticos mixtos la homogeneidad conceptual queda desestabilizada. Mitchell resume que todas las artes son «artes compuestas», en tanto son texto e imagen; todos los medios son medios mixtos que combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales, modos sensoriales y cognitivos (Mitchell 94-95). A Monegal le basta con la premisa básica de que con sólo hablar «de escritura, estamos invocando la grafía y por lo tanto la visualidad... Por su parte tampoco la pintura está exenta de discurso verbal», de ahí el carácter complejo del fenómeno (2003, 31-32).

minalidad de Turner como herramienta en el análisis del discurso literario.[20] A diferencia del concepto de marginalidad al que Spariosu asocia con una relación agonística (aquélla entre centro y margen de una estructura, sistema, subsistema, o mundo), la liminalidad supone una relación neutral entre dos o más estructuras (sistemas, subsistemas, o mundo). Mientras que la marginalidad no puede acceder a nuevos mundos ni iniciarlos, la liminalidad sí posee ambas capacidades, por lo cual, concluye Spariosu, un margen puede ser liminal pero no viceversa, con lo cual la liminalidad trascendería una dialéctica de margen y centro (38). Si bien Spariosu se concentra en la ficcionalidad de la literatura como el «objeto de transición» entre lo real y lo imaginario —según la interacción triádica del juego literario propuesta por Wolfgang Iser (51)— encuentro útil su concepto de liminalidad para un acercamiento a la poética visual de Huidobro, aun cuando una transferencia directa de dicho concepto sea insuficiente. Entiendo la complejidad de este doble juego en el cruce de fronteras de dos artes en el que la palabra y la imagen participan a su vez de dos modos diferentes respecto a cómo organizan la realidad y la imaginación.[21] En este sentido, la zona limen propiciaría la superación de toda oposición entre imagen y palabra, como también su correspondencia analógica, reforzando así lo que de común no tienen. Cada una en el encuentro con la otra buscaría la especificidad ausente en su sistema: la escritura figura mientras que la imagen se hace legible, literal y metafóricamente hablando.[22] O dicho de otro modo, la palabra expone a la imagen y viceversa, la certidumbre que falta aquello

[20] Los trabajos de Victor Turner, así como todos los actuales que incorporan el concepto de limen o liminalidad, parten del estudio seminal del antropólogo Arnold van Gennep, *Rites de passage*, de 1908. Turner amplía su enfoque incorporando sociedades industriales y de gran escala, para cuyos fenómenos culturales tales como el arte, el cine, el teatro, los conciertos de rock, la ópera, los festivales, los carnavales, etc., propone el término «liminoide» dado que la «liminalidad» en estos casos tendría una aplicación sólo metafórica. Ver su capítulo «Liminal to Liminoid in Play, Flow, and Ritual» de *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1982).

[21] A diferencia del «limen» como pasaje o espacio entre una u otra realidad, Vitaldo Conte habla de *borderline* en el sentido psicológico: una línea de confín entre normalidad y deficiencia marginal. Para este crítico italiano, este espacio deviene un lugar de «reflexión» o de sugerencia creativa. Es un campo, un lugar sintomático del peligro, de la pérdida, de la locura del no-retorno, «un piede poggiato sulla terra e un piede sospeso sull'abisso» (36). Visible/invisible, normalidad/locura, presencia/ausencia, y otras tantas duplas de opuestos se pueden encontrar en el espacio o el clímax del *borderline*, según Conte.

[22] Wolfgang Wackernagel llama a estas dos aspiraciones conflictivas de la no figuración en la pintura y la figuración en la poesía un doble renacimiento del siglo XX, en el que la primera se expandió prodigiosamente, mientras que la segunda permaneció pobre, con una audiencia menor a pesar de un crecimiento constante y de experimentos numerosos (51-52).

por lo que una no es idéntica a la otra, según reflexión de Jean-Luc Nancy y cuya cita completa obra de epígrafe a este capítulo. El filósofo francés ve en la proposición «imagen y texto» una hendidura (141). Entiendo por ésta un lugar equivalente al de transición, pasaje o umbral, el cual da acceso a un arte alternativo que no posee principios fijamente establecidos y cuyo marco de referencia es cuestionado o dislocado constantemente. La superación de una relación agonista que elimina el «versus» entre imagen y palabra postula un orden conciliatorio —o digno de un «irenarca» según el acercamiento teórico-crítico que promueve Spariosu.[23] Si el carácter liminal de la literatura deriva de su naturaleza lúdica, dado que el juego, según Spariosu y sus antecesores, es el espacio-tiempo liminal por excelencia (32), podríamos considerar la poesía visual como la puesta en escena de dicha liminalidad. La evidente experimentación lúdica de ésta desde sus orígenes ha sido trabajada por Pozzi en *Poesía per gioco. Prontuario di figure* (1984) y *La parola dipinta* (1996). Poesía artificiosa, bizarrías poéticas, *tavole parolibere*, ideogramas líricos, *tableaux-poèmes*, son algunos términos asociados al genérico «poesía visual.» Johan Huizinga aclara en su estudio *Homo Ludens* de 1938, que nada está más cerca del puro concepto de juego como esa esencia primitiva de la poesía (144) ya que «La poesía, en su función original como factor de la cultura primitiva, nace en el juego y como juego» (146), acción ésta que se encuentra fuera de la esfera de la utilidad (157). Es más, el historiador holandés considera la *poiesis* dentro del campo de juego del espíritu; es el «recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa» (144). Esta esencial actividad humana queda formulada en el Canto III de *Altazor*, *tour de force* de la poesía hispanoamericana del siglo XX, en el momento justo de la regeneración lingüística cuando la voz poética declara la muerte de todas las lenguas y en su lugar propone:

Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismos en la gramática
....

[23] Desde otro enfoque, Mieke Bal propone también una superación de ambos términos. Ver en especial su capítulo uno, «Beyond the Word-Image Opposition», en su análisis sobre Rembrandt (1991).

Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos
De la pura palabra y nada más
...
Juego de ángel allá en el infinito
Palabra por palabra
...
Pasión del juego en el espacio
...
Después nada nada
Rumor aliento de frase sin palabra

A través de una distinción hecha por Kant, Jauss define el juego como una actividad en sí misma, que se convierte en determinante para la producción artística y reemplaza al ocio, el cual en su actitud contemplativa y condición de la teoría, se ha constituido como opuesto a la *praxis* (1982, 54).

Pertinentes a este arte «intermedio» son los planteamientos sobre la presencia simultánea de espacio y tiempo, y que si bien comenzaron a reflexionarse durante el siglo XIX,[24] tuvieron su mayor debate precisamente en los mismos años de la vanguardia histórica. En consonancia con los discursos matemáticos, físicos y filosóficos previos y contemporáneos a las primeras décadas del siglo XX, los cuales proponían la presencia de una cuarta dimensión con el consecuente desmantelamiento de las rígidas leyes de la geometría euclideana, la vanguardia artística se propuso materializar dicha dimensión, que sólo puede ser intuida o abstraída por el pensamiento. De este fenómeno, Saúl Yurkievich resume: «Así como los pintores buscan, en pos de la cuarta dimensión, temporalizar la pintura, los poetas se empeñan en espacializar la poesía» (1997, 125). En sus escritos sobre estética cubista de 1913, Guillaume Apollinaire resume que la cuarta dimensión «...estaría engendrada por las tres medidas conocidas: configura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito, es la que dota a los objetos de plasticidad» (1994, 21-22). Por su parte, Huidobro define la imagen

[24] Herder (1744-1803) entró en polémica con el *Laocoonte* y se resistió a toda teorización de valor absoluto dado que la concepción de belleza, reflejo de ciertas condiciones sociales y políticas, no podía construirse a partir de una norma estética ideal basada en los modelos clásicos. Y propuso, desde su óptica romántica al tener en cuenta la fuerza de la imaginación artística en su capacidad sugeridora (*poiesis*), que la poesía actúa tanto en el tiempo como en el espacio como así la pintura, en virtud del significado simbólico de sus imágenes (en Castro 72).

creacionista en estos términos: «Inventar es hacer que dos cosas paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo o viceversa, presentando así un hecho nuevo en su conjunción» («Epoca de creación», 2003, 1358).[25] «El espacio que quiere avenirse con el tiempo/ El tiempo que no acepta insinuaciones» son los versos finales de «Tiempo-Espacio» (2003, 1246), un poema suyo cuyo simple título acusa el fenómeno. En su amplio y completo estudio sobre la cuarta dimensión en el arte moderno, Linda D. Henderson comenta que la idea que sobre ésta tenían los artistas en los primeros años del siglo XX no siempre era comprensión cabal de la misma. Según su fuente fuera filosófica (el «hiperespacio» de Charles Hinton 1888, 1904), teosófica (Ouspensky 1911), científica (Minkowski y Einstein 1905 y 1916), o artística de la vanguardia (Raynal, Max Weber, Duchamp, Apollinaire, El Lissitzky), la cuarta dimensión se entendía diversa y parcialmente.[26] Para los suprematistas rusos, por ejemplo, el arte era la intuición superior que buscaba el camino hacia una conciencia cósmica, una concepción

[25] Para el mexicano Tablada, en su calidad de poeta y periodista, llevó a cabo una doble reflexión sobre la cuarta dimensión. Por un lado, en su entusiasmo por la teosofía espiritual de Ouspensky y de acuerdo con éste en que el poeta/artista debe ser un clarividente quien con su sensibilidad podría alcanzar la conciencia cósmica, el mexicano publica en forma dispersa algunos «poemas supradimensionales» hacia 1923, los cuales formarían parte de un proyecto mayor, *Intersecciones*, que quedaría sin cumplir. Por otro, en una de sus estancias neoyorquinas de 1921, coincide con la visita de Einstein y publica varias crónicas traduciendo libremente y popularizando las teorías científicas para el gran público mexicano de los periódicos *El Universal* y *Excélsior*, haciendo alarde de escribir «el primer artículo periodístico en español sobre la Ley de la Relatividad de Einstein» (Mata 1998, 26). Para un análisis mayor sobre el impacto de la ciencia en la poesía de vanguardia, ver el estudio de Rodolfo Mata *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia* (2003).

[26] En el periodismo madrileño de los años 20 existían versiones popularizadas sobre la cuarta dimensión. Como medición de la sensibilidad urbana respecto a las innovaciones científicas, ver el artículo «Más sobre la cuarta dimensión» de Emilio Herrera en el diario *El Sol*. Ante la reacción de un lector escéptico e ignorante, Herrera —quien dice ser «el último y más deficiente de los divulgadores» —le espeta: «El hiperespacio, Sr. Ferrer, no está tan lejos de nosotros como usted se figura; mucho más lejos está Guadalajara y, sin embargo, la beneficiosa influencia de esta simpática población llega hasta nosotros en forma de apetitosos bizcochos borrachos. Para dar idea de cómo el estar 'fuera' del espacio no quiere decir estar 'lejos', recurriré al procedimiento de suponer lo que ocurriría a un observador de dos dimensiones con relación a nuestro espacio de tres, y deducir por analogía lo que debe ocurrirnos a nosotros, que tenemos tres dimensiones, con relación al hiperespacio de cuatro» (12). Sobre las teorías físicas en la vanguardia artística y de ésta con la tecnología, ver los artículos de Javier de Lorenzo y Klaus Müller-Bergh, respectivamente.

nueva del espacio (Compton 100-102). En esta línea de ideas, tiene validez la observación de Renato Poggioli respecto al mito científico al que era susceptible el artista vanguardista (178).

Por otro lado, el lenguaje científico, la semiasografía —una escritura no ligada a la producción verbal—[27] ya sea en la simple notación numeral, en ecuaciones matemáticas más complejas y/o fórmulas químicas, marcan una presencia en la poética vanguardista de estos años. Se inserta así una dimensión abstracta no figurativa que se hace contemporánea a una conmoción o efecto *shock* de la comunicación no lingüística. Pensemos en la incorporación de estos elementos en los retratos de Marius de Zayas, los objetos de Francis Picabia, Joan Miró, Xul Solar, Pablo Picasso, los poemas de Josep Maria Junoy, Pierre Albert-Birot o Alfredo Mario Ferreiro, y los pintados de Vicente Huidobro.

Coetáneos a las prácticas artísticas de estas primeras décadas un considerable *corpus* crítico-teórico, llámese formalismo ruso, estructuralismo lingüístico, el círculo de Praga, entre otros, y una masiva producción de manifiestos hicieron suyas las reflexiones sobre la autonomía del arte y su especificidad —«literaturidad,» «pintura pura»—; la lengua como sistema convencional y arbitrario de signos; la función estética como dominante en el arte, etc.[28] La pintura es algo que también leemos; la literatura es algo a lo que también miramos, reflexiona Butor (Entrevista con Reid 17). El tiempo como nueva dimensión del espacio conjuga tanto el proyecto vanguardista en su esmero consciente de superar el

---

[27] Desde la teoría integracional de sistemas escriturales, la definición de escritura es amplia y abraza tanto los sistemas verbales como los no verbales; estos incluyen las notaciones musicales, la coreografía, diagramas de ingeniería y química, ecuaciones matemáticas y de leyes físicas. Todos ellos codifican un conocimiento convencional y el alfabeto, según esta teoría, no sería más que una notación. Sobre el tema, ver el estudio de Roy Harris.

[28] Como corolario a las manifestaciones de Roman Jakobson para quien las expresiones vanguardistas del arte, de la poesía y de la música inspiraron a los nuevos conceptos lingüísticos de los círculos de Moscú y Praga, Steiner declara: «A theory, like an artistic period, is a construct constantly influenced by the new phenomena it covers. And when these phenomena, as in the case of cubism, themselves contain both an artistic and a historiographic theory — in fact, collapse the two, the influence is irresistible. Thus, the skeptic who finds the fit between structuralism-semiotic art theory and cubist art a bit too convenient is assuming an entirely unfounded independence between conceptualization and their objects, as an examination of the relations between Russian formalism and Russian futurism or postestructuralism and surrealism would, I think, reveal» (196). En la misma línea, Drucker realiza una constatación del arte de estas primeras décadas y la teoría que surge contemporáneamente a él (1994, en especial capítulo uno); Eduardo Grüner también menciona dicha relación (105-106) así como Francis Frascina (102-103).

propio límite como el de la teoría que reflexiona sobre la condición del signo en su aspecto diferencial en la construcción del sentido.

Desde la teoría postestructuralista del arte, W.J.T. Mitchell se acerca a la literatura para reforzar aquello de que no podemos experimentar una forma espacial excepto en el tiempo, así como no podemos hablar de nuestra experiencia temporal sin invocar medidas espaciales. Hay entre estas dos dimensiones una compleja interacción, interdependencia e interpenetración. Más aún, no podemos comprender el espacio distanciado de tiempo y de movimiento (1980, 276).[29] Si bien lo antedicho apunta a una lectura fenomenológica y no a una producción en sí de sistemas semióticos de cada arte, me sirvo de Mitchell porque ilustra el proceso al que se ve sometida toda expresión interartística como son los poemas pintados de Huidobro.[30] En otro trabajo suyo posterior, Mitchell responde a la heterogeneidad del medio compuesto y sintético con el término «imagetext,» el cual cancelaría toda aproximación comparatista mientras que el guión en «image-text» estaría designando «relaciones» de lo visual y verbal y la barra en «image/text,» una ruptura, una brecha problemática (1994, 89). Esto se explicaría dentro de esa zona limen en que uno y otro arte al excederse en sus límites trabajarían con aquello que no les es específico, o dicho de otro modo, se hace visible el proceso de suplementariedad. Cuando se trata de esa zona ambigua del «entre,» de intersección de dos medios artísticos, se impone cierto eclecticismo en las consideraciones teórico-críticas a considerar, siguiendo, de algún modo, la propia propuesta del objeto en cuestión.[31]

---

[29] Respecto a este punto son interesantes las acotaciones que hiciera Paul Klee en los primeros años del siglo XX, y cito a través de John Welchman: «In Lessing's *Laocoön*, on which we squandered study time when we were young, much fuss is made about the difference between temporal and spatial art. Yet looking into the matter more closely, we find that all this is but a scholastic delusion. For space, too, is a temporal concept» (62).

[30] Se podrían incluir aquí otras prácticas contemporáneas a las de Huidobro, como los caligramas de Tablada, los *tableaux-poèmes* de Miró y los carteles literarios de Ernesto Giménez Caballero. Por otro lado, tenemos la poesía concreta o letrista de los años 50 y la hiperpoesía de reciente factura que hace de la tercera y cuarta dimensiones una realidad virtual. Para un ejemplo de esta última acceder al sitio: www.postypographika.com.ar del poeta Fabio Doctorovich.

[31] Welchman en su perspicaz estudio sobre la teoría crítica y la relación palabra-imagen en los dadaístas y surrealistas, comienza justificándose de modo semejante: «...what is required is a more provisional, open, even ambiguous reckoning with practices that are themselves often heterogeneous, provisional, and ambiguous» (57).

El arte de la vanguardia histórica se caracteriza sobre todo por su rasgo autocrítico respecto a su *status* autónomo y a la institución del arte.[32] Este rasgo, apunta Peter Bürger, se hace posible sólo cuando el arte ha perdido su contenido político y el arte desea ser sólo arte (26).[33] Irónicamente, esta tendencia que culmina con la experimentación de las primeras décadas del XX, tiene como fin reintegrar el arte a la praxis de la vida diaria. Si la función del arte es el arte en sí entonces podrá sumarse al inventario de las cosas. En su manifiesto «La creación pura» (1921), por ejemplo, Huidobro resume esta voluntad: «El artista toma sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de hechos nuevos, y este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene como éstos su razón de ser en sí mismo» (2003, 1311). Esta postura vanguardista fue compartida por muchos de sus contemporáneos: el arte al no copiar el mundo al que se refiere sella su autonomía como objeto, formando así parte del inventario de dicho mundo y obteniendo un claro *status* ontológico. Orientación ésta también desarrollada por las metodologías crítico-teóricas tanto del formalismo ruso como del estructuralismo de la Escuela de Praga, como se mencionó más arriba. Jakobson —quien firmaba Aliagrov como poeta— insistió en que la función estética era la razón de ser del arte, de ahí su autonomía —aunque no su separación— como distintiva tarea humana. De ésta resulta la noción de «literaturidad» como esa propiedad estratégica o principio de integración dinámica que permea la totalidad de la obra, cuyo *ethos* aparece no como un camuflaje pseudo-realista de la «cosa verdadera» sino como elemento *bona fide* de la estructura estética y por lo tanto, legítimo objeto de estudio (Erlich 198-199). En esta misma vena de conceptos afines a los antedichos por Huidobro, Pierre Revedy concluía que la «gran realidad» del nuevo arte no debía confundirse con el realismo, género al que se oponía en tanto reproducción o evocación de las cosas de la vida (en Fry 145). Es preciso distinguir el principio de autonomía del arte como institución social —europea y burguesa, vigente sobre todo en los siglos XVIII y XIX— que se halla separada de la praxis cotidiana, de la autonomía del objeto artístico que le permite reflexionar sobre su propia condición, sobre el arte como

[32] Bürger define a la institución del arte como el *apparatus* de producción y distribución así como las ideas sobre el arte prevalentes en un deteminado momento y que deteminan la recepción de las obras (22).

[33] Cabría notar aquí que Bürger llama «Esteticismo» a la corriente artística de fin de siglo XIX que da inicio a la autocrítica que luego la vanguardia desarrolló plenamente.

procedimiento o técnica, o como apunta Bürger: el reconocimiento en su generalidad de ciertas categorías de la obra como tal (19).

De hecho, el concepto de autonomía como el de la gran realidad de la obra de arte vanguardista —«Un poema es un poema, tal como una naranja es una naranja,» decía Huidobro (2003, 1365)— son inseparables de la integración de ésta en el cotidiano vivir y del concepto de lo nuevo y original. Rosalind Krauss ve el concepto de originalidad como rasgo distintivo de las vanguardias: un comenzar desde cero, un nacimiento. Originalidad en el sentido literal, según el cual, dice la crítica de arte, va más allá del rechazo o disolución del pasado o de la rebelión contra la tradición, ya que se trataría de una metáfora organicista que se refiere no tanto a la invención formal sino a la fuente de vida (157). La fascinación por lo original/originario produce la paradoja que supone lo muy antiguo, aquel tiempo anterior a todo tiempo de la experiencia que contiene los misterios del proceso creativo. Poggioli, a su vez, comenta que esta búsqueda por el principio se caracteriza por una «nostalgia perturbante por un nuevo primitivismo» (76) o bien Harold Rosenberg —antes mencionado— señala que bajo el eslogan «un arte nuevo para una nueva realidad» se exhuman las antiguas supersticiones y se actualizan los ritos más primitivos (12). En esta misma vena, Octavio Paz como poeta y ensayista aportó lo suyo cuando puntualizó que toda «búsqueda de un futuro termina siempre en la reconquista de un pasado» (1977, 5).

Me sirvo de Jorge Luis Borges para cerrar esta primera sección. En 1921 y de regreso a Buenos Aires, el poeta argentino realizó el viaje de vuelta del creacionismo huidobriano transvasado en ultraísmo. En la década de los 60, Borges, como lo hicieran Paz y otros muchos artistas y teóricos, pasó inventario e hizo balance del impacto de la vanguardia histórica. Con una mirada un tanto escéptica de esos inicios y aventuras poéticas y con un dejo sarcástico para con la crítica contemporánea, Borges deja constancia de la poesía figurativa en algunos versos de su homenaje a James Joyce:

Dispersos en dispersas capitales,
solitarios y muchos,
jugábamos a ser el primer Adán
que dio nombre a las cosas.
...

Fuimos el imaginismo, el cubismo,
los conventículos y sectas

que las crédulas universidades veneran.
Inventamos la falta de puntuación,
la omisión de mayúsculas,
las estrofas en forma de paloma
de los bibliotecarios de Alejandría.
Ceniza, la labor de nuestras manos
y un fuego ardiente nuestra fe.
«Invocación a Joyce» (*OC* II, 382)

Dos
A propósito de dos exposiciones: *Salle 14* (París 1922 - Madrid 2001)

¿...por qué razón a las formas creadas por el arte no se les concede carta de ciudadanía en la realidad?

(Huidobro, *Pro. Revista de arte,* 1934)

Salle 14 representa dentro de la obra poética de Huidobro una aventura única e irrepetible, un lugar marginal como lo es la poesía visual dentro de la tradición literaria y artística, como ya ha sido mencionado al comienzo de este estudio. Sin embargo, estos poemas pintados suponen algo más que poesía visual y aquí, la distinción fundamental respecto a las «Japonerías de estío» y a los versos caligramáticos a partir de *Horizon carré.* A la figuración de la manuscritura se le suman el color y una dimensión mayor cuya enmarcación confiere a estos *poèmes peintre* calidad de cuadro, y un *status* ontológico de obra de arte.[1] Precisamente fue esta condición la que los expuso al extravío, a la dispersión, a la decoloración; situación ajena al libro, en cuyo confinamiento de las páginas impresas, los poemas se multiplican en serie.

El *foyer* del teatro parisino Edouard VII, espacio liminar en su más estricto sentido, se transformó de antesala en galería de una muestra artística por la que Huidobro hubiera querido hacerse eco de aquel «Et moi aussi je suis peintre!», autoproclamación y título a la vez que Apollinaire diera a su colección de caligramas, cuyo proyecto habría de publicarse en 1914.[2] De este lugar menor en que se

[1] Los poemas pintados tienen una dimensión aproximada de 60cm x 50cm. Para mayores datos sobre su estado presente, ver los trabajos de Carlos Pérez (2001) y la «Introducción» a *Salle XIV* de *Vicente Huidobro. Obra poética* (2003 s/n).

[2] La guerra impidió que Apollinaire concretara dicho proyecto. La primera edición de *Calligrammes* (1918) lleva un retrato de Picasso del poeta. En los años veinte varios son los poetas que expusieron sus dibujos, pinturas y carteles. Dentro de la práctica hispana, menciono la de Rafael Alberti, quien en 1922 expuso en el Ateneo de Madrid, exposición que Juan Manuel Bonet (1996, 42) menciona como

vieron originalmente, los poemas pintados volvieron a exponerse ochenta años más tarde, pero esta vez ingresaron por la puerta grande de un museo nacional, el del Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), de abril-junio de 2001.[3] Con la publicación del catálogo homónimo, *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*, se reprodujeron tanto los poemas originales como las maquetas y los serigrafiados, con excepción de los tres «Arc-en-Ciel». Éstos se conservan sólo en transcripción lineal y autografada por el poeta Gerardo Diego en un cuadernillo donde también incluyó los restantes poemas pintados bajo el título: «Salle 14, Vincent Huidobro, 1921» y han sido reproducidos en la edición crítica de Goic (2003). Asimismo, con dicha exposición se editó una serie serigrafiada y limitada de 250 ejemplares del álbum que contiene diez de los trece poemas pintados, incluyendo una reconstrucción de «Tour Eiffel» y las versiones coloreadas por Sara Camino Malvar de los poemas «Moulin» y «Paysage».

De los trece poemas pintados expuestos en 1922 son siete los originales que han sobrevivido: «Océan» (en sus dos versiones), «Minuit», «Piano», «Marine», «Couchant», «Kaléidoscope» y «6 Heures Octobre». Dos sólo existen en forma de caligramas: «Paysage» y «Moulin», el primero impreso dentro del catálogo-invitación de la exposición, el segundo, encartado en el mismo. Todos ellos se hallan actualmente dispersos y en manos de coleccionistas privados, de herederos del poeta, o de museos. De «Tour Eiffel» se tiene una maqueta o boceto esquemático, el cual es uno de los siete existentes que fueron caligrafiados por Robert Delaunay, con indicaciones cromáticas y con la frase final «Poème de V. Huidobro» en algunos de ellos. Se puede constatar el «Tour Eiffel» original en la fotografía del interior del estudio de Huidobro en su domicilio francés de 41 rue Victor Massé, varias veces reproducida en trabajos críticos y catálogos, en la que aparecen también otros tres: «Océan», «Minuit» y «Marine». A éstos se suman varios objetos sobre la chimenea que dan cuenta de una decoración en boga de hogares de artistas de la época, como son las obras de otros contemporáneos —entre ellos dos esculturas, *Arlequín* de Juan Gris, y *Arlequín* de Jacques Lipchitz— y arte africano, cuyas adquisiciones llegaron a formar importantes colecciones privadas, como las de Pablo Picasso y André Breton.

---

la primera de carácter abstracto en España. En 1927, Federico García Lorca expuso sus dibujos en Barcelona y allí también, un año más tarde, Giménez Caballero lo hizo con sus carteles literarios.

[3] Justo es destacar que algunos pocos poemas pintados —«Couchant», «Minuit» y «Piano»— fueron expuestos con anterioridad en Valencia, Madrid, Santiago de Chile, Buenos Aires y Chicago, dentro de una muestra mayor sobre vanguardias y/o retrospectivas sobre el poeta chileno.



Estudio 41 Víctor Massé

El conjunto sólo se habría conservado en su totalidad si Huidobro hubiera podido editar el álbum a color anunciado, no sólo en el catálogo-invitación de 1922 sino anteriormente, en el segundo número de su revista *Création* (noviembre 1921), en el que señala *Salle 14* dentro de las obras «à lire».[4] Es de suponer que los bocetos que realizó Delaunay apuntaban a la realización del álbum prometido. De esta intervención se podría deducir que Delaunay colaboró también en la composición de los originales, a pesar de no existir ninguna documentación al respecto que lo confirme.[5] Esta unión de esfuerzos artísticos, aunque de otro orden, ya había producido en 1918 el *livre d'artiste Tour Eiffel*, como se verá

[4] Este segundo número, «menos ambicioso y nada internacional» según anota de Costa (1984) está consagrado a escritores de habla francesa, a diferencia del primer número impreso en Madrid y en varias lenguas. *Salle 14* aparece en la contratapa como último título a una lista de poemarios —*Horizon Carré, Hallali, Ecuatorial, Poemas árticos, Tour Eiffel*— que da el propio Huidobro y que constituyen, por cierto, su consolidación en el movimiento vanguardista europeo.

[5] Pérez señala las pocas dudas que existen respecto a Delaunay como realizador de los poemas expuestos al ser los colores y esquemas geométricos de los mismos parte del repertorio formal del pintor. Asimismo, Pérez también señala la confirmación de un calígrafo sobre la autenticidad de la manuscritura de Delaunay en las maquetas existentes. Por otro lado, Huidobro, quien nunca se destacó en la pintura, aparece como único autor, por lo que se pudiera inferir que él concibió las composiciones dando específicas instrucciones al francés de cómo las quería (41).

en el siguiente capítulo. Lamentablemente, al no contar con la totalidad de los originales se nos impide llegar a ciertas conclusiones o generalizaciones, más allá de que la tarea crítica así como la experiencia de lectura sean siempre tareas imposibles de agotar. No obstante, los existentes permiten acercarnos a ellos como fenómeno de un interarte complejo en el que se debaten la problemática de presentación *versus* representación, la originalidad, la materialidad de la escritura, y las implicancias de la tecnología, entre otras cuestiones.

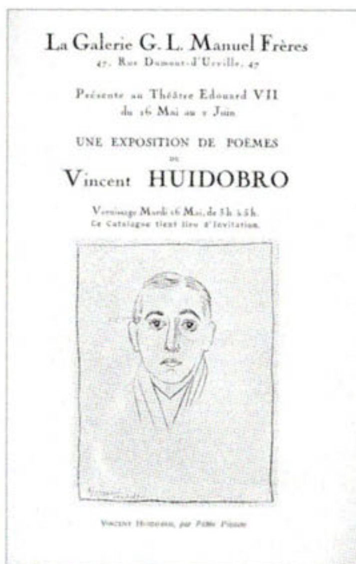
Desde una semiótica cultural se puede leer el catálogo-invitación de 1922 como una muestra del tejido intelectual que logró fabricar Huidobro a un lustro escaso de su arribo a la ciudad de las luces. En él se anuncia el *vernissage* de la exposición de los poemas para el martes 16 de mayo de 1922 de 3 h a 5 h. Se trata de una muestra individual y es patrocinada por la galería de los hermanos Manuel, quienes invitan al público a verla en el teatro Edouard VII del 16 de mayo al 2 de junio.[6]

Coincidentemente, la primavera era la estación en que el parisino Salón de los Independientes exponía desde hacía una década a los pintores que se asociaban con la tendencia cubista, bajo el lema de funcionar sin jurado y sin premios.[7] El nombre de «Salle 14» que Huidobro diera a su exposición y que se respeta en este estudio —la numeración romana de Salle XIV fue usada por Juan Larrea y críticos posteriores— bien pudiera ser inversión de la Sala 41 que fuera huésped de la primera exposición cubista en 1911.[8]

[6] Un recorte de periódico parisino con fecha 19 de mayo de 1922 anuncia: «Les expositions de poèmes commencent à être fort à la mode, et comme M.Vincent Huidobro aime beaucoup la mode, le modernisme et tout ce qui s'ensuit, il expose ses poèmes au Théâtre Edouard VII...» (Archivo Fundación Huidobro, Santiago de Chile). Más allá de la sutil ironía con la que el cronista anónimo presenta a Huidobro, es interesante ver la nota enfática respecto a la novedad de las exposiciones de poemas.

[7] La primera exposición del cubismo de 1911 en la Sala de los Independientes tuvo una reacción y protesta furiosa del público. Sobre exposiciones vanguardistas y recepción del público ver el estudio de Bruce Altshuler. Por su lado, Apollinaire, testigo de esa época, describe: «La primera exposición conjunta del Cubismo, cuyos adeptos se hacían cada vez más numerosos, tuvo lugar en 1911 en los Independientes, donde causó profunda impresión la sala 41 reservada a los cubistas» (1994 [1913], 29).

[8] Otras especulaciones hablan de un juego homofónico entre «salle» y «sale» que en francés significa «sucio» resultando así una referencia a la primera guerra mundial: «sucio el 14» (Entrevista personal a Carlos Alberto Cruz en 1998, Santiago de Chile, y en Pérez 35).



Catálogo-invitación, 1922. Fundación Huidobro, Santiago de Chile

Ésta no es sino otra especulación más que surge de este evento que al crear su propio espacio para exponer, al margen de los ya institucionalizados, pone énfasis en el componente plástico y carácter de objeto artístico de estos poemas al tiempo que refleja el gesto desafiante y de arrojo del poeta en su capacidad de artista.

De todos los signos vertidos en la cubierta misma, el retrato del poeta por Picasso es la imagen elocuente por antonomasia. Se trata del mismo que se incluyó en el poemario *Saisons choisies* de 1921 y que luego se reciclaría diez años más tarde para la edición príncipe de *Altazor*. Ya en 1917 había dedicado al pintor español el poema caligramático «Paysage» de *Horizon Carré,* el cual con algunas pocas variantes se imprimió en el catálogo-invitación de 1922. Y en 1918, su largo poema-libro *Ecuatorial,* impreso durante su estancia madrileña, también lleva la dedicatoria a Picasso, siendo todas ellas sobradas muestras de admiración hacia el más exitoso exponente del cubismo. La autoridad de la firma del artista español en el extremo izquierdo del retrato le otorga, en especial tratándose de una exposición artística, un auspicio en el doble sentido de la palabra. El cubismo literario fue un término aglutinador que respondió poéticamente a las premisas ya establecidas por su homónimo pictórico. Coincidiendo aquél con los postulados del creacionismo, ambos mentores, Huidobro y Reverdy, supieron

explotar esa asociación común en *Nord-Sud*.[9] Más aún, habría en Picasso y Huidobro un rasgo común en cuanto al concepto romántico del genio creador al que sendos artistas se suscribían.[10] En este sentido, el sintagma que identifica al retrato, «Vincent Huidobro, *par Pablo Picasso*», da cuenta también de otro tipo de identificación: un diálogo entre pares/padres de movimientos artísticos a partir de la yuxtaposición de los nombres. Sin embargo, la factura del retrato, un esbozo a lápiz de simples líneas impresionistas, está lejos de constituir una composición cubista.[11] Por lo tanto, se podría ver un suplemento en la convocatoria del cubismo por medio del nombre propio, en cuya escritura la mano rubrica aquello que no logra con el diseño. De los varios artistas que lo retrataron, el de Gris de 1932 (portada de *Tremblement de ciel*) responde mejor al movimiento cubista, mientras que el realizado por Torres García sea tal vez el más original.[12]

El catálogo se abre con una presentación a cargo de Maurice Raynal, quien dos años antes había escrito el prefacio del catálogo sobre una exposición de arte francés en las galerías Dalmau de Barcelona, y en 1921 prologó el correspondiente a la exposición individual de Miró en La Licorne. Crítico de las nuevas corrientes artísticas, su nombre era sinónimo de *connaisseur* de la materia, y desde principios de la década anterior venía firmando colaboraciones en *L'esprit Nouveau*, *La Publicidad*, *Terramar* y *Creación* del propio Huidobro. A partir de este prólogo, se suceden la enumeración de los trece poemas pintados; la reimpresión de «Paysage» y nueve notas de variada extensión y autores. Por su parte, el nombre de Waldemar George, incipiente autoridad crítica de esos años, será

[9] Dato sabido es la contribución financiera y de fundación que Huidobro hubo realizado a esta revista desde su inicio en 1917 y a unos tres meses de su llegada a la capital francesa. De Costa entiende que el creacionismo de Huidobro es una variante del cubismo literario (1996, 14) en cuanto a la idea de construir un poema, que Max Jacob expresara con elocuencia a propósito de Reverdy: «Or, le poème de M. Reverdy est fait comme un tableau» (1996, 51).

[10] El concepto del poeta como creador comienza a perfilarse en *Adán* de 1916. Sin embargo, el tan citado verso del «Arte Poética»: «El Poeta es un pequeño Dios» (2003, 391), y los rasgos de Altazor de «antipoeta y mago» son los que mejor expresan dicha condición. Respecto a similar actitud en Picasso ver el estudio de John Berger (1980, 10-13).

[11] Picasso elaboró en estos años veinte una variedad de retratos (André Salmon, Valery, Reverdy, Breton, Erik Satie, Igor Stravinsky) y todos tienen una factura similar en cuanto a la simpleza de las líneas y el realismo de las formas, en marcado contraste con lo que venía haciendo en sus óleos desde 1907, pienso por ejemplo, en los rostros de *Les Demoiselles d'Avignon*.

[12] Picasso (1921), Gris (1922 y 1932), Lajos Tihanyi (1924), Arp (1931), Torres García (1931) realizaron retratos de Huidobro y fueron todos ellos expuestos y reproducidos en el catálogo *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas* (2001).

de los primeros en tomar seriamente la labor poética del chileno y dedicará un trabajo mayor años más tarde. Serge Romoff o Sergei Romov fue uno de los tantos artistas rusos que residieron en París en la época y aportó dos notas para el catálogo.[13] Un año antes comisarió y prologó el catálogo de una muestra ambulante de cuarenta y siete artistas en los muros de un café de Montparnasse. Podemos sospechar un cierto exotismo por parte de Huidobro en publicar uno de los dos textos en ruso, sin embargo, la competencia de esta lengua con las dos notas en inglés de Matthew Josephson y del diario *The New York Times*, y con el francés de las restantes —aun cuando se trate de los textos del polaco Tadeuz Peiper y de los españoles Juan Larrea y Gerardo Diego—, mide la atmósfera cosmopolita en el variado repertorio lingüístico de la vanguardia, cuya demografía extranjera superaba a la francesa en esos años.[14] La presencia de los poetas españoles aunque de breve extensión, en especial las tres líneas de Diego, es altamente significativa ya que se trata de los únicos activos seguidores del creacionismo dentro de la vanguardia hispana en una época en que la mera mención del nombre propio del chileno era objeto de las más enconadas discusiones en el ámbito madrileño.[15] Se podría entonces leer las notas laudatorias por parte de Larrea y Diego como una muestra de adhesión y toma de partido para con el poeta chileno *vis-à-vis* el ultraísmo, su rival desde 1919. Huidobro, cosa ya sabi-

[13] El texto en ruso destaca la singularidad de Huidobro dentro del ambiente parisino y su lugar precedente a las aspiraciones de Apollinaire para terminar en una imagen de corte futurista cuando analoga el ritmo del movimiento de sus poemas a «una locomotora que vuela a todo vapor». Agradezco a Andrij Makuch la traducción del ruso.

[14] A título de ejemplo, valgan los programas culturales publicados el 15, 17 y 18 de mayo de 1922 en *L'ère nouvelle*, impresión diaria de cuatro folios, en los que se anuncian, además de la inauguración de los poemas pintados de Huidobro, los estrenos orquestales de *Lohengrin* de Wagner y de *Le Roi d'Ys* dirigida por Albert Wolff y el de dos piezas poéticas del hindú Tagore. También se percibe una sólida presencia de artistas rusos con la puesta en escena de la obra «Une Petite main que se place» de Sacha Guitry en el mismo teatro Edouard VII, la inauguración de «Comoedia» de André Levinson, y el estreno en el teatro *L'Opéra* del ballet «Spectre de la Rose» con la participación de Mme. Nijinski, Majakosvky y Feodorev. Otra muestra de París como coctelera de nacionalidades es la nómina del comité de miembros del «Bal costumé» entre ellos los hispanos Huidobro, Gris, Ortiz (de Zárate?) y Picasso, que se realizó el 30 de junio de 1922.

[15] En 1918 se produce el primer roce entre Huidobro y la vanguardia española cuando ésta da por sentadas las bases del ultraísmo efectuándose así un «rápido parricidio» como bien apunta Andrés Morales (2003, 1413). De roce a confrontación, la relación entre el chileno y los jóvenes ultraístas tuvo su punto álgido en 1920 a partir de la conocida nota de Enrique Gómez Carrillo sobre Reverdy en la que éste acusa al chileno de plagio, publicada en *El Liberal* de Madrid con el

da, no llegó a solidificar su creacionismo, siendo su único miembro y también su fundador.[16]

Alrededor de estos primeros años de la década no pocos son los escándalos que produce el nuevo arte y en 1920 llega Tristan Tzara a París con su grito dadaísta y postura radical en que toda instalación o exhibición artística se convierte en sorprendente espectáculo y lugar de choque, un *épater les bourgeois*. Bürger analiza esta experiencia de *shock* y dice que las reacciones del público a las manifestaciones de Dada son típicas de una reacción sin especificidad (80). El *shock* es por naturaleza una experiencia única dado que pierde muy rápido su efectividad, aunque, señala Bürger, existía un *shock* esperado que la prensa se encargaba de anticipar y preparar al público. En este sentido, el *shock* se «consume» (81). De hecho, George reproduce prácticamente la misma reseña del catálogo-invitación en una de corte periodístico para la *Ere Nouvelle* con fecha 19 de mayo, a la que agrega una postdata con noticias de último momento sobre el retiro de los poemas del *foyer* del teatro por su caracter «avanzado.» De este modo, al dejar constancia impresa del *shock*, aun cuando el crítico lo hiciera *a posteriori* de los hechos, crea un valor de anticipación que queda adherido a cualquier evento futuro que Huidobro llevara a cabo. Ya Walter Benjamin en sus *Discursos interrumpidos* (I) había mostrado los efectos negativos del elemento *shock* como fenómeno cultural, en el carácter automático, inconsciente e irreflexivo de la percepción y experiencia estéticas.

---

título «El cubismo y su estética». Huidobro retó a duelo a Gómez Carrillo y escribió una larga respuesta que pulida salió luego como manifiesto «Le Créationnisme» en *Manifestes* de 1925. Para más detalles de este sabroso litigio entre pares, ver el estudio de De Costa (1984, 73-75). Similar encono fue el que tuvo con el madrileño Guillermo de Torre.

A pesar de esta primera asociación con el creacionismo, a Larrea y Diego se los identifica hoy en día con la generación del 27. Ambos dedicaron posteriormente estudios críticos a la poesía del chileno. En *Torres de Dios: poetas*, Larrea le dedica un espacio protagónico junto a León Felipe, Rubén Darío, Emilio Prados, César Vallejo y William Blake. Diego, en *Crítica y poesía* de 1984, en su capítulo «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro,» acepta los lazos de amistad y «discipulazgo» que le unían al chileno (299).

[16] La deuda del ultraísmo para con el creacionismo ha sido reconocida por los propios españoles contemporáneos de Huidobro. Así lo atestigua César Comet, quien firma la nota «Una época de arte puro» en *Cervantes* de abril de 1919, asociando con poco rigor a Reverdy, Allard, Apollinaire con Huidobro en el «novísimo movimiento intelectual de Francia (el Creacionismo), siendo Cansinos-Asséns el único escritor español que, con su comprensión excelente, ha sabido interpretar ese movimiento y darle forma en castellano..., por cuanto puede decirse que en él se fundamentan las modernas orientaciones de la literatura española (el ultraísmo)» (90).

Se podría decir, pues, que dos años más tarde, mayo del 22, la retina del público ciudadano había perdido cierta capacidad de asombro ante la cuadratura del horizonte o la del círculo, imágenes caras a Huidobro y Apollinaire, respectivamente. Por eso extraña leer los propios comentarios del poeta ante el cierre de su exposición a dos días (o uno, quizás) de haberse inaugurado. Con fecha del 18 de mayo de 1922, como documenta De Costa, Huidobro envía una carta a Larrea a quien le describe el «gran éxito» de la exposición de poemas pintados por parte de la élite pero ante la protesta del «gran público» y luego de armarse una «verdadera batalla», el teatro retiró sus poemas. Prosigue luego que dadas las protestas en la prensa contra el cierre, espera poder abrirla nuevamente («Trayectoria del caligrama en Huidobro» 1978, 42 y *Poesía* 1989, 173). Sin embargo, con fecha 20 de mayo, a cuatro días de la apertura pero para entonces cancelada, aparece un artículo en el periódico *Le Petit Bleu* sobre la exposición «actual» de los poemas, firmado por Guillot de Saix (Fundación Vicente Huidobro). Un anacronismo involuntario, sin duda, debido quizás a la preparación de la edición con cierta antelación a su publicación. Según De Costa, efectivamente la exposición vuelve a abrirse en agosto de ese mismo año y el propio Guillot de Saix reimprime la misma reseña con un cambio en la primera frase indicando que la exposición tiene lugar en la galería Manuel, sin alusión a ninguna muestra previa.[17] De esta segunda exposición sólo se conoce esta reseña, sin un nuevo catálogo o mayor documentación que la confirme. En todo caso, especular sobre los motivos reales de la inminente clausura del mes de mayo podría derivarnos a un sinfín de inútiles elucubraciones.

Sin embargo, es interesante notar en la carta a Larrea, la distinción que Huidobro hace entre la cultura alta («élite») y la de masas («gran público»); entre la aceptación y rechazo de su arte. La obra de arte autónoma de inserción en la praxis de la vida diaria y su consumo constituyeron una evidente paradoja que recién fue resuelta con la segunda oleada vanguardista, la llamada neo vanguardia de los años 50 y 60, cuando cuestionar el orden burgués se transformó en un *modus vivendi*, un estilo de vida. Matei Calinescu determina que el escándalo

---

[17] De Costa (1984, 97) documenta este segundo artículo de Saix aparecido el 18 de agosto de 1922 en el periódico *La France*. Por otro lado, tanto Pérez (40) como Goic (2003, 1394) confirman que en 1925 Huidobro participó con algunos poemas pintados de *Salle 14* en el Salón de Junio de Santiago de Chile en 1925, junto al Grupo Montparnasse. Allí también presentó sus cuadros Camino Malvar, la misma que coloreó los dos caligramas de los poemas pintados aparecidos en el catálogo-invitación: «Moulin» y «Paysage». Éstos están reproducidos en la carpeta serigrafiada y en el catálogo *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas* (2001, 52-53).

que tuvo una popularidad limitada en la vanguardia se convirtió en uno de los mayores mitos culturales del período de la segunda posguerra mundial (123). Barthes, por su lado, dilucidó de algún modo la encrucijada de las primeras décadas cuando señaló que las revueltas vanguardistas contra la burguesía eran socialmente limitadas ya que fueron llevadas a cabo por una minoría de intelectuales y artistas pertenecientes a esa misma burguesía sin otro público que aquel al que contestaban y del que dependían económicamente para expresarse (1983, 139).[18] Calinescu, en cambio, analiza esta contradicción en términos del arte vanguardista como aparente ya que para él este arte lleva en sí una cultura de crisis, una suerte de decadentismo «jocosamente autodestructivo», una «tanatofilia estética» que no está reñida con otras características como la travesura intelectual, el gesto iconoclasta, la mistificación, etc. (126). En este sentido, el crítico rumano aclara que si bien la noción de élite estaba implicada en el concepto de vanguardia, aquella se hallaba «comprometida con la destrucción de toda élite, incluyéndose a sí misma» (143). Visto de este modo, se podría entender el fracaso del cierre de *Salle 14* como un éxito. Ahora bien, la restringida recepción de su arte pondría en jaque una integración completa del hecho artístico —fenómeno estético propio e independiente— en el inventario del mundo objetivo, llamado a competir con un automóvil, una planta, un pájaro, un fruto, un gramófono. [19] Esta relación se torna paradójica y por lo tanto, irresoluble.

A diferencia de muestras en espacios menos convencionales y de público mixto, como el de un café —pienso en la exposición ambulante de Romoff antes mencionada— *Salle 14* se hizo en una antesala teatral por la que el público transita para asistir a otro espectáculo, al complejo semiótico de una obra. Infiero con esto que se trataba de un público preparado —tanto en su capacidad intelectual como entrenado artísticamente— y no el «gran público» al que se re-

[18] Barthes habla aquí expresamente de la vanguardia francesa cuando destaca que la intolerancia y violencia de las provocaciones vanguardistas apuntaban al lenguaje burgués y no a su *status* (1983, 139-140). Por cierto, las revueltas ético-artísticas tuvieron un contenido político en las prácticas rusas contemporáneas a la Revolución y en las latinoamericanas, siendo la peruana liderada por José Carlos Mariátegui, tal vez, la más elocuente. Ver el primer capítulo de Vicky Unruh dedicado a los manifiestos y la construcción del público (31-70).

[19] Hago aquí alusión directa a los ejemplos que el propio Huidobro dio en su manifiesto «La création pure» de 1921 (ver 2003, 1302-1307). Aunque el poeta no explica cómo esta autonomía del fenómeno artístico puede consumirse socialmente, lo cierto es que su opinión sobre el público fue generalmente displicente. Por ejemplo, en «La poesía» se refería al «vulgo» y al «lector corriente» como incapaces de comprender el valor del lenguaje poético (2003, 1297).

fiere Huidobro en su misiva. No obstante, De Costa arriesga una falta de éxito en la muestra (1984, 95), hecho posible a pesar del tono eufórico de las líneas epistolares de Huidobro. Por otro lado, en una carta a Diego con fecha 14 de noviembre de 1922, Larrea, incansable admirador de la poesía huidobriana, manifiesta sus reservas precisamente con estos poemas pintados, y en especial en lo que hace a la imagen poética en sí. Transcribo una líneas: «Te devuelvo tu copia de *Salle XIV.* Si mal no recuerdo los poemas que yo conocía han sido refundidos y podados en busca de mayor concisión y, a veces, echo de menos versos que me agradaban. En general creo que las modificaciones oscurecen la totalidad como consecuencia de una mayor solidez constructiva... Sí, ya sé; son caligramas que reclaman técnica pictórica pero ¿basta esto para justificar ciertas arideces? A pesar de todo son hermosos y es preciso una vez más rendirse» (Cordero de Ciria y Díaz de Guereñu 160). Los poemas aquí copiados a los que se refiere Larrea son los transcriptos por Diego en un cuaderno, práctica común entre muchos poetas a quienes les urgía estar al día con las producciones de sus contemporáneos antes de ser publicados.[20] Es probable que el juicio de Larrea sea justificable en cuanto a que la imagen poética creacionista ve reducida su capacidad de destello y maravilla al ceder espacio de su territorio lingüístico en el acoplamiento con la imagen visual tanto en su calidad matérica de escritura como de línea y superficie cromáticas.

De hecho, en estos primeros años veinte, el poeta chileno, más allá de querer verse o que lo vean como poeta «francés» —para lo cual comienza a firmar como Vincent Huidobro— [21] siguió publicando regularmente en revistas vanguardistas españolas (*Grecia, Cervantes*) y según comenta De Costa, ésta constituye una época de cambio y de mayor experimento en su poesía: la imagen poética cubis-

---

[20] Este cuaderno manuscrito por Diego se encuentra en los archivos al cuidado de Elena Diego en Madrid. Contiene los textos de *Salle 14* con fecha 1921. El español atestigua haberlos transcrito en «líneas paralelas» omitiendo aquello «que tenían de pintura, de cuadro» (1984, 319).

[21] *Saisons choisies* de 1921 es el primer poemario con el que su nombre de pila aparece como «Vincent»; sin embargo, ya firmaba así en poemas sueltos publicados en revistas parisinas.

En cuanto a su francofilia, Alberto Rojas Jiménez comienza su nota/entrevista para *El Mercurio de Chile* (1924) bautizándolo como «...Vicente Huidobro, poeta francés nacido en Santiago de Chile», que luego se convirtiera en broma generalizada. Sigue a la presentación una breve descripción del estudio del poeta que se convierte en una *mise-en-scène* que importa al presente estudio: «Estamos en su sala de trabajo, pequeña sala desordenada [...] la caja de habanos y las esculturas negras, con los poemas dibujados de su celebrada exposición del año pasado» (En García- Huidobro McA. 36).

ta-creacionista va abandonando su autonomía y perplejidad (la que se produce al yuxtaponer en el tiempo objetos distantes en el espacio) para incorporarse en un contexto y un conjunto de dimensión de *performance* (1984, 84-103). Estos poemas pintados responden cronológicamente al período transcurrido entre las publicaciones de 1918: *Hallali*, *Poemas árticos* y *Tour Eiffel* y *Automne régulier* (1925).

El año 2001 marcó un hito en el itinerante deambular de los poemas pintados al ser recogidos bajo una nueva mirada: la del museo postmoderno. La modernidad digerida con su novedad trasuntada en nostalgia, pudiera verse como reaccionaria. Sin embargo, demasiado tiempo ha pasado para que la conformidad, mercantilización y domesticación que el arte experimental de esa época sufriera a partir de la segunda postguerra mundial, signifique en el umbral del siglo XXI una perentoria reflexión crítica. Por el contrario, si las vanguardias poseen hoy un interés tanto para la dirección de un museo como para un público dispuesto a consumirlas es porque en ellas vemos todavía un hilo conductor que nos permite comprender nuestra actual cultura virtual y global.[22] El Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) organizó la muestra de *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*, recogiendo la disjunta y fragmentada serie de poemas pintados para escenificarla dentro de un espacio de mayor complejidad. Se expusieron además, folletos, manifiestos, dibujos, pinturas, esculturas, manuscritos, ediciones príncipes de libros propios y ajenos, correspondencia y revistas que pertenecieron a la biblioteca y propiedad del poeta chileno, material que mayormente se alberga en la Fundación Huidobro, Santiago de Chile. Un muestra de gabinete, «una esencia en frasco pequeño», la llamó el crítico Óscar Alonso Molina al «apretado montaje» que ocupó dos salas (43). En éstas fue interesante notar cierta clasificación distintiva en cuanto a la distribución de los poemas pintados originales y de los serigrafiados que conforman hoy el álbum *Salle XIV*. Una cierta inversión, irónica si se quiere, se dio al colgar las copias serigrafiadas en una especie de antesala a la que el público estaba obligado a cruzar para llegar a la «verdadera», donde residían los originales junto a todo ese material de gabinete. Ese espacio liminar del «foyer» del teatro que habían tenido los poemas pintados en 1922 tuvo su equivalente en esa especie de *hall* —o antesala— en el que se hallaban colgadas

[22] Bajo la dirección de Juan Manuel Bonet, el MNCARS expuso en años sucesivos varias muestras significativas de vanguardistas como Xul Solar, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Jusep Torres Campalans (pseudónimo de Max Aub), el escultor Alberto, algunos olvidados como Ponce de León, Lekuona, y escritores-dibujantes como Mihura, López Rubio, Jardiel Poncela, entre otros.

sus reproducciones en 2001, límite intransferible de toda colección museística de obras auténticas. Si bien éstas ocuparon un cuarto propio con el aura intacta y compartida por aquella perteneciente a artefactos originales como las esculturas y los retratos de Huidobro realizados por otros artistas —Hans Arp, Pablo Picasso, Lajos Tihanyi y Juan Gris—, así como la de los manuscritos autógrafos (en una condensación de neto corte intermedial de literatura y arte), el museo de este nuevo siglo se permite disolver, sin escandalizar ni escandalizarse, la frontera que dista entre la pieza genuina y su reproducción. Reproducción que en este caso no es copia fotoduplicada, sino procedimiento de estampado de mayor inversión y recreación humana que es la serigrafía, o impresión en la que los colores se filtran a través de una pantalla fina de seda, que posee las partes que no deben filtrar impermeabilizadas con una emulsión (Ocampo 189). Así, *Salle 14* (1922) se vio rejuvenecida, aumentada, y por lo tanto modificada por *Salle XIV* (2001). Son los casos particulares de «Tour Eiffel» (simulacro que brilló colgado y solo ante la ausencia de su par del otro lado del muro: el original perdido); y de los coloreados por Camino Malvar (homogeneizados en tamaño al resto de la serie y en competencia con los de Huidobro); y la desaparición de la firma de Huidobro en todas las copias.[23] Se podría arriesgar que se trata, en definitiva, de otra serie en la que se opera un significativo cambio numeral en el título —*Salle XIV*— de la muestra, álbum y catálogo, cuya tapa —retrato que hiciera Arp del poeta chileno hacia 1931— se aviene mejor a las líneas vanguardistas del género y a la relación intelectual de ambos en la coproducción de *Trois Nouvelles exemplaires* (*Tres inmensas novelas*) escrita también en 1931.

Una muestra itinerante como ésta tiene, por otro lado y a diferencia de la colección estable, un perfil arqueológico y de peritación al ensamblar y recompo-

[23] La inclusión de los dos bocetos coloreados por Camino Malvar en la muestra con su reproducción en el catálogo y álbum ha dado origen a algunas confusiones de lectura de las que quedan libres de toda responsabilidad, por supuesto, los comisarios de la muestra de 2001. Es el caso específico del trabajo «Hipertexto, el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen» (www.hipertexto.info) de María Jesús Lamarca Lapuente, quien incluye en la sección introductoria «La fusión entre imagen y texto», tres de los poemas pintados de Huidobro («Couchant», «Ocean», y «Paysage», al que titula y data erróneamente como «Marine, 1925») y sus respectivas maquetas con la siguiente leyenda: «Poemas pintados por diferentes pintores [...] a raíz de los poemas dibujados de Vicente Huidobro...» La vigencia del gusto por «la fusión y confusión entre imagen y texto» está demostrada en estos poemas de Huidobro «recientemente pintados por diferentes autores», añade la autora sin más datos. Las implicancias que tiene esta desinformación dentro del espacio virtual apuntan a conceptos de autoridad y volatilidad del conocimiento que están fuera del alcance de este estudio.

ner los fragmentos dispersos de un objeto cultural que la inclemencia del tiempo dejó incompleto, pero lo temporario de este espectáculo vuelve a redistribuir los fragmentos de la serie y en ese acto se disuelve la memoria huésped del museo. Queda, no obstante, el álbum como primera edición de esta empresa/espectáculo y el catálogo como testimonio fotoduplicado de los originales allí reunidos.

En otro orden, aunque forma parte del intrincado tejido cultural de la postmodernidad, es un hecho que el mecenazgo actual tiene la cara despersonalizada de la corporación, sea financiera o de servicios públicos. Mucha de la muestra museística depende hoy de patrocinadores que hacen de la cultura una tarea filantrópica. Telefónica S.A. por medio del director general adjunto de relaciones institucionales, también se encuentra representada en el espacio prologal del catálogo. Sin rodeos se nos informa que «La Cultura ya no es una isla» (15) y la empresa de telecomunicaciones trabaja en los aceros de una encrucijada histórica (14), liberando al Estado, aunque esto no está explícito, de su papel como protector/promotor de las artes.[24] Es más, Fundación Telefónica albergó a *Salle XIV* en el recorrido final de la muestra, asumiendo por entero la tarea patrocinadora. En Chile, los serigrafiados ocuparon un espacio interior acristalado que los separaba de los originales.

Por otro lado, el consumo del arte dentro del museo actual está íntimamente unido a la comercialización de sus productos derivados. Néstor García Canclini reflexiona sobre el pasaje del liderazgo de las vanguardias cosmopolitas —con perfiles nacionales que definían proyectos renovadores como el «futurismo italia-

[24] Si bien la colaboración privada en la cultura española tiene en la Institución Libre de Enseñanza y la «Fundación Del Amo», un antecedente del aporte privado en la cultura nacional, esta presencia se hará cada vez más dominante con el transcurso de los años. La «Ley de mecenazgo» por ejemplo, bajo el gobierno socialista de Felipe González, fue una clara dirección del papel del Estado en delegar al ámbito privado parte de las actividades culturales. No obstante, existe un cambio substancial que va de la aportación de lo privado a lo público a la apropiación de lo público por lo privado, situación en que se renuncia a la categoría de la cultura como bien público. Este último paso fue parte de la agenda cultural del Partido Popular en sus años de gobierno. Así lo deja claro José María Aznar en la conferencia «Una política cultural para España» (*Conferencias y discursos. D32 Caja-11*, 1994), en la que expresa: «...es indispensable un régimen jurídico que estimule el mecenazgo y el patronazgo cultural, favorezca el despegue de las llamadas 'industrias de la cultura' y haga posible el mantenimiento de toda clase de instituciones culturales privadas» (20). Dicho estímulo se traduce, claro está, en exención fiscal. Justo sería agregar que este tipo de políticas culturales son hoy componentes del fenómeno de globalización que suelen extenderse más allá de las meras fronteras geográficas.

no», el «constructivismo ruso», etc.— a instituciones y empresarios *glocalizados* y expresa: «...hay que decir que las artes visuales —también la literatura y la música— están cambiando al participar de la industrialización de la cultura. Museos, fundaciones y bienales, esas instituciones en las que antes prevalecía la valoración estética y simbólica, adoptan cada vez más las reglas del autofinanciamiento, rentabilidad y expansión comercial propio de las industrias comerciales... Las exposiciones y su publicidad, las tiendas y las actividades paraestéticas realizadas por muchos museos, galerías y bienales, se asemejan a la lógica de producción y comercialización de imágenes y sonidos en las industrias comunicacionales» (*La globalización imaginada* 2001, 149). En el caso particular de *Salle XIV* habría una gradación del espacio y del consumo museístico, siendo la muestra del conjunto serigrafiado una especie de puente entre los originales y la librería/tienda. Para dicha ocasión, además del catálogo y del álbum serigrafiado, el MNCARS reprodujo facsímiles del catálogo-invitación de 1922 y de los tres números de *Creación/Création* que Huidobro fundara y publicara entre 1921 y 1924.[25]

Antes de analizar algunos de los poemas pintados, recurro al estudio de Pozzi para dejar sentada la que creo es la constitución básica de la poesía visual, más allá de especulaciones teóricas. Según el crítico italiano, la poesía visual es el simple resultado de dos actos de diferente comprensión: la lectura lingüística y la observación icónica. Al mismo tiempo establece cinco operaciones —no sobrepuestas sino integradas— que emergen de esa dramaticidad situacional, por simple, complejo, grande o pequeño que sea el poema visual: 1) una doble operación de la visión en la que se lee y percibe la figura; 2) una doble operación mental distinta al otorgar un significado lingüístico e interpretar la figuración, y 3) una operación fónica que no dirá nada sobre el plano visual pero sobre el mental ofrecerá una significación a través de la cadena vehicular de los sonidos. Dichas operaciones no se dan en una sucesión progresiva como requiere el discurso lingüístico sino en una discontinuidad como exige la figuración, la imagen visual. De cierto modo, la razón figurativa congela la prioridad discursiva, pero ésta se rebela continuamente a una hibernación de tal género (1996, 77). Es en esa «dramaticidad situacional» que señala Pozzi donde veo la posible ma-

[25] Jean Baudrillard, para quien la cultura del presente se ve dominada por la simulación, condición de hiperrealidad en la que la imagen reemplaza lo real, asevera que el supermercado de la cultura (su ejemplo es el Beaubourg, París) opera al mismo nivel que el de la mercadería en cuanto a la función perfectamente circular por la cual todo (mercadería, cultura, muchedumbre, aire comprimido, etc.) se demuestra por medio de su propia acelerada circulación ([1977] 2000, 214).

nifiestación de una zona fronteriza o limen; una puesta en escena o *gelstat* en que las dos artes entran en tensión y que al ceder principios y elementos propios adquieren a su vez un nuevo orden necesariamente híbrido.

Una lectura rápida a los títulos de la colección denota, con excepción de «6 Heures Octobre», un mundo referencial de objetos y fenómenos naturales o instantáneas de postal: un piano, un molino, un caleidoscopio, el océano, el ocaso, la noche, un arco iris, una marina, un paisaje. En «Tour Eiffel», «Piano», «Océan», «Kaléidoscope», y en menor medida «Moulin», se determina la forma de los objetos por medio del grafo y del trazo que el pincel diseña, y por la sustancia cromática. En cambio, en los restantes poemas sólo las palabras dibujan y juegan en el espacio/superficie de predominio monocromático —se verá que en algunos casos el fondo entra a operar como significante— o simplemente descansan tradicionalmente sobre la horizontalidad de los versos —como en «6 Heures Octobre»—. En «Marine», «Océan», así como en parte de «Piano», los *papiers collés* marcan la presencia de un tercer elemento a la materia gráfico-figurativa. Cabe aquí aclarar que un significante visual pudiera ser tanto el objeto material en sí mismo como las marcas y formas materiales sobre la superficie, como bien señala Frascina (90), y tratándose de los poemas pintados, la escritura como trazo también constituye parte de este concepto semiótico.

La paleta cromática está dominada por los ocres, naranjas, amarillos dorados, azules, verdes y mucho negro. Como ha indicado Pérez en su estudio preliminar al catálogo de *Salle XIV*, la factura de los originales se hizo con tintas y papeles convencionales de baja calidad, sensibles a la luz y la humedad, por tal motivo se han deteriorado la pigmentación y algunos trazos caligráficos en los que hoy han sobrevivido (2001, 36). Huidobro eligió el *gouache*, la acuarela opaca, técnica de los iluminadores de manuscritos durante la Edad Media resurgida en estas primeras décadas del siglo XX. En este sentido, y guardando las distancias de tiempo y espacio, veo el hilo conector con los *carmina figurata* de Rábano Mauro, en la integración del color-figura y la escritura, en los colores vivaces que conforman los objetos. Raynal, en su prefacio al catálogo-invitación, acierta al decir que los poemas pintados lejos de constituir una búsqueda revolucionaria, aunque de una sensibilidad muy refinada, forman parte de una antigua tradición popular, como la de Rabelais (1922 s/n). De igual modo, Apollinaire, en su fructífera y creativa producción caligramática, contrajo su deuda con el pasado. Sin embargo, es la presencia del color y de la caligrafía en los poemas pintados de Huidobro la que los singularizan dentro de las impresiones estridentes futuristas o de la «tipografía salvaje» dadaísta.

Así como los experimentos tipográficos de las primeras décadas (pienso en un Marinetti, un Schwitters, un Tzara, un Zdanevich, un Heartfield) fueron un aspecto integral y visible de mucha práctica dentro de los movimientos de arte y de literatura modernos, también constituyeron un discurso teórico invertido en manifiestos y textos críticos de la época. Los poemas pintados aunque autografados se comportan como tales tipografías sin necesariamente serlo, es decir, que si bien existe una diferencia sustancial al no ser producto de la tecnología de la imprenta algunas de las caligrafías en ellos usadas imitan precisamente los tipos de impresión. Un regreso hacia un momento pre gutenbergiano no puede ser más que un gesto simbólico. Sería una falacia ignorar que todo viaje hacia atrás lleva consigo el presente y con él toda la racionalidad invertida en la escritura y en el libro impreso. Es más, de haberse editado el álbum en aquellos años 20 como Huidobro lo planificaba la caligrafía hubiera sido un impedimento para el escarcido o el *pochoir*, aunque el coloreado se hubiera prestado a ello como fue el caso de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913) de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay. Por lo tanto, el álbum hubiera importado la instrumentalización de la tecnología facsimilar para su reproducción —un salto tecnológico que al mismo tiempo que evade la imprenta, la absorbe—, como la que realizó los caligramas de Apollinaire a partir de 1914 —pienso en «Madeleine», «Venu de Dieuze», «1915»— y los poemas «ideográficos» del mexicano Tablada en 1920, por ejemplo.[26]

A pesar de que la escritura a mano pareciera darnos la auto expresión o auto presencia del escribidor, Kendrick señala respecto de los manuscritos medievales, que de algún modo son también una auto desfiguración. El escritor juega e imaginativamente controla y amaestra su propia desaparición física, su propia muerte. Escribir quiere decir ausentarse, aunque se pueda decir que uno deja huellas permanentes de sí mismo y que la presencia ilusoria del cuerpo se halla en la continuidad de la línea en el espacio, la línea imaginada como un huella del cuerpo, la presencia de éste implícita en el trazo lineal (12). No obstante, Huidobro, a diferencia del escriba medieval, dota a algunos de sus poemas pintados de la irrefutable individualidad que da la rúbrica del nombre propio, aunque con la ambivalencia en el de pila: «Vincent» en las dos versiones de «Océan»

[26] En efecto, el alemán Jan Tschichold, calígrafo, impresor y teórico, quien con 26 años de edad ya había publicado su primer libro sobre tipografía, confirmaba la reproducción fotomecánica como único medio en el que dependían los poemas caligramáticos manuscritos de Apollinaire (218). La fotografía, según Tschichold, fue esencial como herramienta, un medio enriquecedor que hizo posible distinguir un antes y después en la historia de la imprenta (92).

y en «Marine» y «Vicente» en «6 Heures-Octobre». El papel de la firma del artista es crucial al desarrollo del arte moderno y es el rasgo de autenticidad por antonomasia, según Baudrillard (en Bohn 1993, 110), quien agrega que desde principios de siglo XIX la insistencia del nombre en la tela viene dando a la pintura la dimensión de objeto cultural. No obstante, la falta de firma en los otros poemas pintados —los hasta ahora existentes— podría leerse como una cierta vacilación a un ingreso total a la modernidad, hecho que podría extenderse a otras hesitaciones en que se debaten el peso de la tradición y la ruptura de la misma en *Salle 14*. En este sentido, la autenticidad y originalidad se ven problematizadas en estos poemas pintados en los que el *ars* (técnica) del *gouache* medieval y del *technopaegnion* clásico se conjugan con imágenes creacionistas; la manuscritura con letra de molde fusiona el antes y después de la revolucionaria imprenta; los viejos motivos poéticos contextualizados en espacios y colores simultáneos que activan el *status* del receptor.

George les dio a los poemas pintados el valor «lírico de un pleonasmo» (catálogo-invitación 1922 s/n). En realidad, se trata de pleonasmos iniciales o tautologías visuales falsas. Existe una relación indirectamente proporcional entre la distancia del observador y la inmediatez de la visión, entre espacio y tiempo en el proceso de percepción y recepción, ya que la designación del nombre del poema y la figura pintada-escrita revela su trampa con la aproximación corporal hacia el plano y la lectura morosa de los versos allí desparramados, como se verá en «Paysage», «Piano» o «Moulin.» En efecto, el pleonasmo muere cuando lo visible se hace legible. No se trata de un paisaje natural, ni de un piano que toca música ni de un molino que muele granos. Se trata de metáforas plásticas que surgen al llevar a cabo la percepción y recepción de la composición en su totalidad. Las imágenes creadas no son trasunto del mundo que la mirada empírica percibe.

En el sentido estrictamente formal, hay en el conjunto de poemas pintados una mezcla de dos técnicas: el *technopaegnion* (del griego *techno* = arte, técnica; *paegnion* = juego) y el caligrama.[27] El primero da importancia al alineamiento de los versos y a la isometría que la unidad lingüística guarda con la figura que se quiere diseñar. El segundo es una versión modernizada del *technopaegnion* acuñada por Apollinaire, quien consideraba al caligrama como una idealización de la poesía de verso libre y de precisión tipográfica en el momento en que ésta es-

[27] Las definiciones y clasificaciones aquí vertidas las tomo del estudio de Pozzi de 1984, en especial el capítulo segundo, «La progettazione del segno gráfico», 39-91.

taba declinando mientras que el fonógrafo y el cine eran los nuevos medios de reproducción (1948, 20-21).[28] Si bien se usa el trazo de la letra a mano o de la tipografía para realizar un diseño particular muchas veces en consonancia con el contenido de los versos, a diferencia del *technopaegnion*, el caligrama moderno es más laxo y sugerente, menos rígido. No obstante, el término «caligrama» data de antiguo y acusa un juego formal de un entretejido de versos a partir del acróstico que atraviesa el texto reproduciendo así la figura deseada.

Es de notar que las caligrafías convencionales y de variados estilos que usa Huidobro en estos poemas pintados dan cierta precisión y uniformidad como así también cierta neutralidad ya que con la sola excepción de la firma en algunos de ellos, la escritura personal queda borrada y con esto la posible identificación de rasgos singulares y propios, supeditados a variables de la personalidad.[29] En este sentido, se trata de ejercicios caligráficos de pura función estética en persecución de arte puro: el caligrama. Caligrafía, caligrama: escritura de la letra bella. Ambas ostentan y responden a igual prefijo y etimología, a expensas de la

[28] Butor, en su prólogo a la edición de *Calligrammes*, contradice este punto y confirma lo contrario ya que según él, la tipografía se encontraba en uno de sus picos para estos años (7). Es interesante notar que tanto Butor como Shattuck en su prólogo a la traducción al inglés de una selección de escritos por Apollinaire (1948, 19-20), coinciden en ver el aspecto figural de los caligramas como detrimental al componente literario por su ilegibilidad. Por su lado, Reverdy se declaró en contra de los juegos con el espacio tipográfico de sus contemporáneos por considerar que las formas plásticas introducen un elemento extraño en la literatura, es más, dijo: «aportan [...] una dificultad de lectura deplorable» (*Self-defence* 1919, citado en Goic 2003, 412).

Dentro de los detractores de la figuración en poesía ha habido exclamaciones más rotundas como en el caso de Michel de Montaigne (*Les Essais* I, 311), quien hablaba de sutilidades vanas y frívolas por medio de las cuales los hombres buscaban a veces atraer estima, como los poetas que componían obras enteras en versos que comenzaban con la misma letra, o con formas de huevo o esfera, cuyos metros acordaban una figura, pero que no juntan la bondad con la utilidad, ya que sólo buscan la rareza, la novedad y la dificultad. Dentro de los clásicos, Marcial llamaba «nugae difficiles» (bagatelas difíciles) a los productos de combinación de pensamientos, versos, renglones, palabras, letras, signos, etc., y concordaba con algunos de sus contemporáneos en que estas «bagatelas» eran propias de las épocas de decadencia en las letras (Carbonero y Sol, Introducción III).

[29] Nota de curiosidad anecdótica es la vertida por Huidobro sobre la importancia de la grafología en una carta a su hermana Chita en la que le pide escriba ella con mayor claridad. Con fecha 30 de mayo de 1922 —poco después del cierre de la exposición de sus poemas pintados— le dice: «...Es preciso, Chita querida, que escribas con una letra un poco más clara, has (sic) un pequeño esfuerzo pues hemos oido (sic) en unas conferencias sobre grafología dados por un eminente profesor de Psicología Experimental en la Sorbona que la letra confusa y gruesa significa cerebro confuso y determinaciones violentas» (colección privada de Carlos Alberto Cruz, Santiago de Chile).

espontaneidad de la grafía personal pero en pos de una forma que delata su materia haciéndola visible. Grafo y grama mancomunados, literalmente hablando, para figurar geometrías simples: un triángulo, un trapecio, un rombo, un círculo. Son «alquimia archilírica» a la Apollinaire, caligramas que pretenden, como dijo Foucault, «borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer» (1997, 34). Pares verbales que a partir de una conjunción copulativa a nivel gramatical se analogan a aquella espacial. Dos cuerpos, texto/textura, en los que desaparece la porosa frontera de lo visto (en el espacio) y lo leído (en el tiempo) en un mismo acto de emisión. A partir de la conjunción se produce una desfamiliarización de cada término/cuerpo en la que la palabra muestra esa «espesura» del lenguaje a la que se refiere Norman Bryson (1981, 3) y que, según éste, reside en la materialidad sensual del significante.

El arte pictórico en calidad de pura materia cromática, comunica y significa; se lo puede leer porque existe un «pensamiento mudo de la pintura», de acuerdo a Maurice Merleau-Ponty (1969, 285). Sin embargo, hay cierta limitación a una «lectura» del color ya que éste pone a prueba las capacidades del lenguaje; reduce el comentario sobre sí mismo invocando el acto del solo mirar, que a su vez presupone una recepción más afectiva y visceral que intelectual, como señala Yves Michaud (12). La materia pigmentaria en los poemas pintados conforma un fenómeno sensorial que produce tanto efectos cognitivos, en su capacidad de signo, como afectivos e inexplicables y en consecuencia, de inasible expresión lingüística.

La caligrafía que se utilizó en casi todos los poemas pintados tanto en sus minúsculas y mayúsculas como cursivas y de molde, corresponde a la «de palo seco», también conocida como *sans serif.* Ésta se impuso en el siglo XIX para las minúsculas, aunque de origen griego monumentalista y con precedentes en el siglo XIII —«textus sine pedibus»— y XIV en el sur del Mediterráneo, donde fuera conocida como «lettera ecclesiastica» o «textus rotundus». Se asume que la popularidad de la letra «de palo seco» monolínea está relacionada con la publicidad comercial del *boom* de la máquina vapor en 1825, que a su vez era más económica y fácil que las otras, y se adaptaba mejor al diseño del modelo industrial y de masas. Hacia 1860 se estandarizó dicha letra al adoptarla para el metro de Londres, y al pasar luego a transportes terrestres. El grosor de este tipo de letra creaba un impacto mayor si se trataba de titulares en diarios (Morison 324-330). Por otro lado, dentro del ambiente artístico, la letra «de palo seco» tuvo una rápida bienvenida por los diseñadores y arquitectos del Bauhaus, como

Walter Gropius, quien la vio en consonancia con el espíritu de los nuevos métodos y materiales de construcción (Morison 335). La justificación de su uso extendido al orden público es reconocimiento a su practicabilidad, legibilidad y economía, y sobre todo por ser «moderna» y perteneciente al mercado de masas. En 1928, Tschichold realizó un documento crítico-histórico-teórico sobre la nueva tipografía de valor hoy imprescindible para entender las relaciones entre las viejas y nuevas tecnologías en los experimentos vanguardistas. Sobre los tipos disponibles en esos años, él señaló que las letras romanas «de palo seco» —también llamadas «Grotesque» o «letras de esqueleto», denominación más conveniente según él— eran las únicas que estaban en correspondencia espiritual con los tiempos que corrían. Y no por estar a la moda, agrega Tschichold, sino porque realmente expresaban las mismas tendencias en la arquitectura (73). Explicita así un movimiento aglutinante de conformidad urbana entre las artes. Su adhesión al Bauhaus es significativa en cuanto la interdisciplinariedad que posee su texto, y su conexión con Lazar El Lissitzky, Lazslo Moholy-Nagy y Kurt Schwitters, entre otros artistas, se evidencia en sus propuestas tipográficas.

Para 1922, el uso de la letra «de palo seco» era ya muy extendido pero la «Futura» diseñada por Paul Renner no se consolidaría hasta fines de la década. De hecho, las mayúsculas y de molde que se pueden apreciar en los títulos de «Océan», «Tour Eiffel», «Piano», como en los versos completos de «Minuit», «Marine», «Couchant», «Kaléisdoscope», «6 Heures-Octobre» y «Moulin» responden al estilo *Art Nouveau*, semejantes a las que la máquina Durlow imprimía en los titulares de periódicos y carteles. En todos ellos se explota la manuscritura como dispositivo tipográfico. Si al estilo finisecular de la letra se le suma la dimensión y formato mural, los poemas pintados se aproximan a esa otra manifestación visual y netamente urbana: el cartel publicitario, que durante estas primeras décadas se hizo eco del frenesí tipográfico y de las incursiones rupturistas del arte de vanguardia.[30] Más allá del componente visual co protagónico de los poemas-pintados, el aspecto óptico tiene su énfasis en la escritura. En este sentido, se comportan según indicaciones que el propio Delaunay daba del póster moderno. No debía ser una corrupción a los ojos —una seductiva representación de objetos— sino una invitación a la información, mediante impresiones vibrantes de mayor o menor intensidad. Sobre todo, decía el francés, el cartel es color y la forma no es más que una dimensión del color (Tschichold 191).

[30] Ver el trabajo de David Scott sobre el póster publicitario y las técnicas vanguardistas en pos del consumo comercial de los años 20 y 30.

Los poemas pintados de Huidobro, como toda la tradición de la poesía visual anterior a él, refuerzan la carnalidad de la letra escrita, carnalidad que el cristianismo en sus orígenes vio como ínsita a la imagen visual, cuya materialidad la hizo competir —muchas veces en su detrimento— con el espíritu de la letra.[31] En 1934, Huidobro declaró un principio según él insoslayable y que resolvería de algún modo esta partición clásica entre imagen visual y palabra: «...las formas del arte son formas del espíritu...» (*Pro. Revista de arte* 1 folio s/n) en una nota crítica sobre la pintura de Carlos Sotomayor, miembro del Decembrismo chileno.[32] Por su lado, Mallarmé propuso una lectura imaginativa de las letras del alfabeto en *Les Mots Anglais* buscando en ellas un valor simbólico. Las letras eran para él los «huesos y tendones» del lenguaje, es decir, una carnalidad asociada a las imágenes que ellas representaban (*OC* 1951, 962). Si a esto le sumamos la huella del cuerpo del escribidor en la manuscritura entonces se tendría una doble presencia orgánica en estos poemas pintados.

De los cursos impartidos por Saussure a fines de la primera década de este siglo, se desprende que el sentido estaría en la significación convencional del signo y no en el referente, dada la arbitrariedad del significante (nivel fonético del habla) en su relación con el significado (idea, concepto) y no con la cosa en sí (85-90). Huidobro en su militancia «creacionista» explota el aspecto arbitrario del signo y en un intento/atentado contra el sistema lingüístico heredado, experimenta con las posibilidades de la lengua en una posición de voluntaria antirreferencialidad. No explicita en «Piano» o en «Moulin» un «Ceci n'est pas un piano» o «Ceci n'est pas un moulin» a la manera de un Magritte, quien poco más tarde lleva a cabo el ensayo visual «Les mots et les images» (1927-1930) y toda una reflexión teórica sobre la representación (verosimilitud) y la referencialidad del signo. Pero, sin duda, el chileno intuye que una imagen puede ocupar el lu-

---

[31] En un excelente estudio, Tomás revisa los textos de las sagradas escrituras y analiza el lugar cambiante y polémico de la letra *versus* la imagen visual a través del tiempo. Ver su primera parte.

[32] Pocas han sido las incursiones críticas de Huidobro sobre el arte. A su regreso a Chile contribuyó en *Pro. Revista de arte*, dirigida por Jaime Dvor y Eduardo Lira. Un año después aclaró en su propia revista *Ombligo/Vital* que escribió a Lira protestando por reproducir su artículo sobre Miró sin su permiso («Precisemos» 1935, reproducido en *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*, 96). En efecto, el número 2 de *Pro. Revista de arte* contiene una nota sobre Miró firmada por Huidobro en la que señala, entre otras vaguedades impresionistas, un rasgo importante que describe el proceso artístico *sine qua non* de la vanguardia y su creacionismo poético por extensión, cuando dice: «Joan Miró, significa la desmaterialización de la materia para convertirse en materia nueva» (folio s/n).

gar de una palabra en una proposición como la palabra puede hacerlo respecto a un objeto en la realidad, como lo manifestara el belga.[33] Esa intuición o problemática pudiera encontrarse en «La poesía», —conferencia dada por Huidobro en el Ateneo de Madrid en 1921 y cuyo fragmento será prólogo de *Temblor de cielo* en 1931— cuando comienza diciendo: «Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe con la norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada»; para más adelante agregar: «El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir. Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris, y el que quiera negarme este derecho o limitar el campo de mis visiones debe ser considerado un simple inepto» (2003, 1296). Notar que se niega el concepto de representación y referencialidad en cuanto a imagen auto suficiente que sería la poética propiamente dicha, pero lo que no se puede evitar es la paradójica situación que supone trabajar con un repertorio lingüístico que tiene asignado ya un valor referencial y representacional aunque el vínculo en el signo esté siempre basado en la arbitrariedad. O sea, el significante siempre está ligado a un significado ausente por más lejana que sea la relación mimética con la realidad. Huidobro no inventa un nuevo alfabeto, ni una nueva escritura, ni un nuevo lenguaje —a lo sumo llegó a desintegrarlo hacia un retorno «al dadá primigenio», a la «pregramática» en *Altazor*[34]— pero sí crea imágenes basadas en la unión de realidades distantes, logrando un efecto de «extrañamiento» y con él, la desautomatización de la lengua y la capacidad de producir nuevos sentidos. De hecho, Huidobro supo entender las limitaciones y concomitancias de la representación en aquella frase aparecida en la contratapa de su revista *Création*, febrero de 1924: LES POETES SONT AUSSI peu INDEPENDANTS QUE LES PEINTRES (LOS POETAS SON TAN poco INDEPENDIENTES COMO LOS PINTORES). Humor gráfico de inversión irónica, si se quiere, que hace que el *superscriptum* de «peu», cuya pequeñez queda suspendida entre las mayúsculas en letra de molde, cargue con la intensidad mayor del significa-

---

[33] Sobre Magritte y sus juegos teóricos ver el interesante artículo de Lisa K. Lipinski (1995).

[34] Son estas expresiones de Yurkievich en su estudio sobre *Altazor*, es concluyente cuando dice que en los últimos cantos «*Altazor* retorna al dadá primigenio, al caldo biogenerador, a la prelengua, a la fluidez amniótica [...] Los significantes impondrán su simpatía sinfónica, pregramatical» (1997, 145).

do y anuncie una conciencia en cuanto a la limitación del arte y de la lengua respecto de una autonomía total.

Los conceptos sobre el quehacer poético de Huidobro, vertidos en sus escritos en tono de manifiestos, se hallan próximos a aquellos teóricos contemporáneos del formalismo ruso y del Círculo de Praga, y sin duda, coincidentes con otros artistas y poetas de la vanguardia.[35] Jakobson, puente entre ambas escuelas, formalista y semiótica, señala que en poesía la presencia de la palabra poética es sentida como palabra y no como representación del objeto aludido, ni como transparencia o mediación transitiva de otra cosa (en Drucker 1994, 29). Es más, Jakobson conviene que la función poética sería la de exponer la inadecuación de la identidad que existe entre un signo y su referente. Esta antinomia es esencial, según Jakobson, ya que sin ella la conexión entre el signo y la cosa se automatiza con la consecuente percepción evanescente de la realidad (en Erlich 181). Esta función poética es la que Huidobro expresó en «La poesía» cuando señaló: «el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla», para luego agregar que «el poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme» (2003, 1297).

Es en este sentido que ver/leer los poemas pintados podría configurar una crítica y al mismo tiempo una elaboración artística del concepto saussureano del signo. En cuanto a la crítica del signo saussureano, la letra que escribe/pinta está cuestionando el espacio textual al que parece restringirse el signo lingüístico y su predominancia fonética, restituyéndole la dimensión visual que supone toda actividad de la escritura.[36] El caligrama implica un compromiso con el ojo que como

[35] Si hubo un consenso común entre las muchas corrientes dentro de las vanguardias, fue precisamente el rasgo antimimético, antirreferencial y autónomo del objeto artístico. Tanto los artistas como poetas de las primeras décadas teorizaron sobre estas cuestiones: Albert Gleizes, Jean Metzinger, Reverdy, Roger Fry, Wassily Kandisky, Gris, Marinetti, Apollinaire, Pound, entre otros. Si bien es cierto que la radicalidad en que la forma en la pintura se independizó de toda mimesis o figuración en estas primeras décadas no tiene precedentes en la historia del arte occidental, el concepto del poeta como creador sí los tiene. Cito aquí, vía Diego en su estudio sobre Huidobro, a dos humanistas del siglo XVI. Sir Phillip Sidney dijo que: «Por la fuerza de su ingenio, el poeta produce en efecto una segunda naturaleza; crea cosas que o bien son mejores que las de la naturaleza o bien formas que nunca las hubo en la naturaleza», y Scaligero opinó que: «El poeta crea otra naturaleza y se hace a sí mismo otro Dios» (315).

[36] Mallarmé, al poetizar los espacios blancos no hizo más que ver con lucidez la dimensión visual de los versos libres. El hecho de que la versión tipográfica de *Un coup de dés* fuera publicada recién en

ya dije anteriormente, mira, ve, antes de leer. Mirar es también movimiento, un desplazamiento del cuerpo en función del trazo/escritura que va dibujando con acuarela imágenes poéticas —pensemos en el público receptor del teatro Edouard VII en 1922 y del Reina Sofía en 2001—. En un mismo acto se ejerce una doble función: romper con la convención de la mirada y del signo lingüístico.

El análisis de algunos poemas pintados dará cuenta de las reflexiones hasta aquí antepuestas.

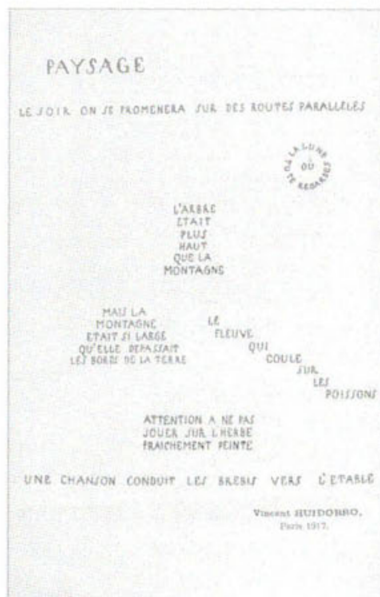
«Paysage»: un montaje cubista

Dedicado a Pablo Picasso, «Paysage» aparece ya como caligrama en 1917 en el primer poemario que Huidobro publicara en francés, *Horizon carré*. Se ha hablado de la colaboración de Juan Gris en las versiones borradores de algunos poemas de esta edición única tanto en la gramática francesa como en el aspecto tipográfico de los versos, acentuando la variedad de los tipos (2003, 413). Con algunos cambios el poema aparece en el catálogo-invitación de los poemas pintados en forma caligramática pero su original se encuentra inhallable hasta el momento. No obstante, se cuenta con una maqueta caligrafiada por Delaunay y es interesante notar la ausencia de toda referencia cromática, a diferencia de los otros bocetos, con lo cual se podría inferir que tal vez éste como «Moulin» fueran simplemente poemas pintados acromáticos. La dedicación al pintor cubista en la versión de 1917 desaparece en el poema pintado pero su presencia en la autoría del retrato en la tapa, como ya vimos, es sintomática. Si a esto se añade la presencia implícita de Gris como corrector de pruebas, la intertextualidad con el cubismo se presenta ya en el plano contextual para ser constitutivo al poema como enseguida veremos. Para un análisis, transcribo al castellano y descaligramada la versión hecha por Waldo Rojas (1998, 119) y modifico el verso del río ya que difiere del poema incluido en *Horizon Carré*:

De noche nos pasearemos por rutas
paralelas

1914, aproximándose a los bocetos originales del poema, hace que se comprenda mejor el fuerte impacto que tuvo este poema largo en los vanguardistas de estas décadas. No cabe duda de que el uso de diferentes tipos y tamaños de las letras crean un espacio ilusorio y al mismo tiempo uno gráfico y abstracto dentro de la blancura de la página (Drucker 1994, 55); la disposición de los versos en espacios discontinuos y a doble página, le otorgaron un aspecto formal sin precedentes en la literatura.

La luna en la que te miras
El árbol era más alto que la montaña
Pero la montaña era tan ancha que sobrepasaba los extremos de la tierra
[El río que corre sobre los peces]
Cuidado con jugar sobre el pasto recién pintado
Una canción conduce las ovejas al establo



PAYSAGE

LE SOIR ON SE PROMENERA SUR DES ROUTES PARALLÈLES

LA LUNE OÙ TU TE REGARDES

L'ARBRE
ETAIT
PLUS
HAUT
QUE LA
MONTAGNE

MAIS LA
MONTAGNE
ETAIT SI LARGE
QU'ELLE DEPASSAIT
LES BORDS DE LA TERRE

LE
FLEUVE
QUI
COULE
SUR
LES
POISSONS

ATTENTION A NE PAS
JOUER SUR L'HERBE
FRAICHEMENT PEINTE

UNE CHANSON CONDUIT LES BREBIS VERS L'ETABLE

Vincent HUIDOBRO,
Paris 1917.

Catálogo-invitación, 1922. Fundación Huidobro. Santiago de Chile

Una lectura atenta contemporáneamente a la disposición espacial de los versos, nos presenta una naturaleza en el crepúsculo. Si siguiéramos la acostumbrada secuencia de lectura de arriba abajo, se nos presenta una luna que impone a su vez una lectura circular; un tronco que anuncia metonímicamente un árbol; una montaña y un río. Hasta aquí cuatro elementos cuya pertenencia al orden natural es incuestionable aunque su fidelidad referencial se vea alterada por las dimensiones que detentan. A continuación, los tres versos horizontales centralizados producen sorpresa luego de ver/leer la clara referencialidad de un paisaje: «ATTENTION A NE PAS/ JOUER SUR L'HERBE/FRAICHEMENT PEINTE» («Atención, no jugar sobre la hierba recién pintada»). Se produce aquí una ruptura en el sentido, en el momento en que aparece lo disímil en el orden de las cosas nombradas. Tam-

bién este verso es un ejemplo de montaje como estrategia netamente vanguardista. Este remedo de aviso público es un cruce de otros dos: «Atención: no jugar sobre la hierba» o «No pisar el césped», y «Cuidado, recién pintado» (como el que podría advertir el banco de un parque).[37] El significado que ambas prohibiciones portan se evapora cuando se las cruza y crean, consecuentemente, un absurdo. Pero el disparate dispara a su vez un cambio en el sentido del poema que debe ser leído otra vez para que la representación de una naturaleza quede desmoronada por completo y con ella disuelto el pleonasmo y el artificio develado. Así, la luna es espejo o luna del espejo en la que el pronombre deíctico «te» es índice ambiguo que apunta tanto a un posible interlocutor como a la propia voz poética que se observa a sí misma. Si leemos la especularidad como autorreflexiva, el poema visual se vuelve hacia sí y las imágenes tanto figurativas como lingüísticas cortan todo nexo con la referencialidad de una realidad exterior para crear una nueva realidad. «Hay que saber mirar el mundo y, sobre todo, saber mirarse en el mundo» teoriza en otro momento Huidobro, para quien «el poeta es el puente que va del universo al hombre» («Estética» 2003, 1374). Desdoblamiento en ese «saber mirar/se» que además de revelar «el puente» entre creación y realidad crea un mundo alternativo; un espacio liminal que a su vez crea otra realidad: aquella donde la palabra copula con la imagen en una conjunción figurativa.

No se trata, pues, de un paisaje natural evocado por las imágenes de un poema sino de un paisaje cubista, en el que se han destruido las convenciones clásicas del arte académico tanto en sus principios básicos como en los materiales que lo componen.[38] En «Paysage» «el árbol era más alto que la montaña» y ésta

---

[37] Huidobro lleva más allá este procedimiento cuando en abril de 1922 publica un texto en defensa del cubismo, «Vol-au-Vent» en *Le Coeur à barbe*, revista dirigida por Tzara, y termina con una prohibición absurda: «Défense de cracher sur le Pôle Nord» (No escupir sobre el Polo Norte) (2003, 1314). A este proceso de dislocación semántica, Goic lo llama «deslexicalización», dando un proverbio como ejemplo, aquel que Huidobro realiza en «Inmóvil» de *El ciudadano del olvido*: «El hábito no hace al monte» (Goic 2003 1106-1107).

Volviendo a «Paysage» de *Horizon carré*, existe un manuscrito autógrafo en castellano que muestra la hesitación al formular el registro de la frase hecha:

> Cuidado [con] no jugar
> [tenderse] sobre la yerba
> recién pintada» (2003, 454).

[38] Belén Castro Morales (1998, 55-56) bien señala cuando dice sobre «Paysage»: «[...] más allá de la mera voluntad figurativa, el poema crea un mundo donde los objetos representados en el espacio alteran las leyes físicas... Además, la advertencia 'Atención: no jugar en la hierba recién pintada'

a su vez tan ancha que excedía los extremos de la tierra, sin embargo, aparece limitada por la presencia del río que a su vez ocupa mayor espacio dentro de la página.[39] El tamaño y posición de los objetos para el cubismo, apunta Steiner, no dependen de la distancia del observador —ilusión dada por la perspectiva— sino de su importancia conceptual o formal. En este sentido, los objetos en el cubismo se deconstruyen y reconstruyen según una lógica conceptual que funciona de acuerdo con las leyes físicas de la apariencia. Analógicamente, prosigue la crítica, la literatura de esa época toma de la pintura la perspectiva múltiple para experimentar con diversos puntos de vista; la destrucción de la línea de contorno con la de la causalidad o motivación literarias; el arreglo de elementos en un mismo plano con igual brillo, igual precisión y de importancia comparable y sin la prevalencia de un motivo central con lo que en poesía, por ejemplo, sería la falta de nexos sintácticos y la selección de elementos en una composición nueva (180).

Si el cubismo rompe con el sistema de representación en el arte a partir del *collage*, entre otras técnicas revolucionarias, Huidobro se vale de ellos en su versión lingüística en el caso de «Paysage». Comportamiento que supone una simple inversión de aquello que Daniel-Henri Kahnweiler, el *marchant* de Picasso y Braque y también crítico de arte, viera como la verdadera comprensión del cubismo: una forma de escritura, una creación de signos (en Frascina 103). Los dos avisos públicos a los que antes aludí se hallan «recortados» y a través del montaje —procedimiento técnico y fragmentario particular del cine y de la fotografía— que da por sentado una superposición de imágenes, se produce un

---

convierte ese paisaje en un lienzo de la pintura aún fresca: no se trata pues, de un poema referencial inspirado en el mundo natural, sino de un espacio creado, construido sobre las bases creacionistas y cubistas que postulan la plena independencia y verdad de la obra artística, estructurado en un espacio inventado que afirma su propia realidad: una forma de realidad muy similar en sus definiciones al espacio cibernético donde se construye la realidad virtual».

[39] En «L'Homme gai» de *Horizon carré*, Huidobro crea una imagen similar y usa una tipografía en mayúsculas que colabora en el sentido de los versos que cierran el poema:

PAR DESSUS LES ARBRES
PLUS HAUT QUE LE CIEL
On entend les cloches (2003, 429)

La traducción autógrafa reproducida por Goic es:

SOBRE LOS ARBOLES
MAS ALTOS QUE EL CIELO
Se oye las campanas (2003, 430)

tercer aviso que por su componente «recién pintado» hace que el poema se autorrefiera y dado su rasgo puramente urbano, perturbe la organicidad del poema total. En este sentido, se podrían adoptar aquí las ideas de Theodor Adorno (154-155) para quien el montaje es el principio que rompe con la semejanza de reconciliación entre el ser humano y naturaleza, carácter éste de la obra orgánica. La inclusión «foránea» del aviso público en Huidobro —ejemplo de una norma social citadina— a diferencia de los *ready-made* verbales de Apollinaire en «Zone» (*Alcools* 1914), pero común con éste al expandir el tráfico de la palabra en su función poética —circulación a la que se había enfrentado Mallarmé— apunta a deformar lo preformado extendiendo la transgresión lingüística hacia la convención social. Además, la secuencia yuxtapuesta de imágenes lingüístico-visuales: luna, árbol, montaña, río, etc., también forman una suerte de montaje en el que aspectos extraordinarios como la altura del árbol o la infinita anchura de la montaña destruyen la ilusión de una realidad y prueban al mismo tiempo que ésta no puede ser descrita, representada ni pintada.[40] Según Jauss, vía Adorno, en los montajes literarios como pictóricos, los fragmentos u «objetos encontrados» «quedan ennoblecidos en la forma de 'objetos estéticos ambiguos' y al mismo tiempo, como representantes de una realidad no disponible, producen una paradoja hermenéutica» (1995, 206).

Este aviso incluido y montado a modo de un *collage* en el poema «Paysage» subvierte la temática cuyo título parece aludir y al mismo tiempo privilegia la estrategia de la presentación sobre la representación, tanto literaria como pictórica, a partir del sentido y su desplazamiento. En dicha estrategia se da entonces una competición entre rivales: crear como lo hace la naturaleza, lema creacionista ya anticipado por Huidobro en su prefacio a *Adán* (1916), y sumar al mundo otro mundo, o fragmentos de él. De ahí que a nivel figurativo y verbal, el aviso se acomoda dentro del orden natural y pasa a ser un elemento más del inventario del paisaje, no sin crear una perturbación en el sentido último de la composición. Doble ruptura la producida cuando el metropolitano aviso destruye el artificio de la representación de lo «natural,» y la del signo lingüístico en su calidad comunicativa. Es en esta ilógica del discurso, —«la hierba recién pintada»— que se presenta un nuevo fenómeno sin más referente que el puro arte, marcando la liminalidad, zona en la que se encuentra la ficcionalidad u «objeto de transición» entre lo real y lo imaginario (Spariosu 51).

---

[40] Tomo estas ideas sobre montaje de imágenes en la poesía lírica del estudio de Iser sobre T.S. Elliot (361-93).

Por otro lado, Huidobro estaría jugando con las convenciones de los géneros del arte y de la lengua, juego paródico que al yuxtaponer elementos diversos el paisaje no es más que una naturaleza muerta, invirtiendo de este modo aquel otro verso de *Horizon Carré*, que dice: « LA NATURE MORTE EST UN PAYSAGE» («Noir» 2003, 434).

A su vez, esta incompetencia semántica también opera sobre la desfamiliarización y el valor que el poeta da a su materia prima, cuestiones que ya en 1921 vierte en la conferencia leída en el Ateneo de Madrid. Allí dice: «La Poesía es un desafío a la Razón» («La Poesía» 2003, 1297). Complementario a esto y a raíz de la inventiva rabelaisiana, la cual Huidobro celebra en «Manifeste manifestes» (1925), dirá que lo inhabitual es el elemento sorpresa que nos conmueve y nos disloca (2003, 1325); para luego agregar en «El creacionismo» que lo propio en un poema es «desazonar, maravillar y conmover» y que su existencia depende de lo «inhabitual» (2003, 1340), es decir, de su desautomatización. El efecto «shock» o el de conmoción se produce precisamente por ese diferimiento o «alejamiento» ya para las imágenes creadas por Huidobro, ya para la escritura respecto «del lenguaje que se habla» («La Poesía» 1297). Para Saussure la «escritura» suponía un sistema externo y extraño y por tanto era una tirana del habla (habría aquí una inversión, no se trata de la escritura vista como transcripción del habla, sino ésta servil de la letra a la que debe ajustarse fonéticamente. La lengua viviente se ve afectada por esta servilidad o viciosa patología). De ahí, que Saussure hable del «prestigio de la escritura» como olvido de un origen simple: «se aprende a hablar antes que a escribir». Derrida corrige el moralismo saussureano en sus contradicciones y lee pasión es escritura, ya que «la tiranía es en el fondo el dominio del cuerpo sobre el alma» (50). La inversión, prosigue el francés en tono un tanto irónico, de las relaciones naturales habría engendrado así el culto perverso de la letra-imagen: «pecado de idolatría», o lo que Saussure llama como «superstición de la letra» (50). Así vista, la escritura reasumiría la materialidad de la imagen que tuvieron aquellas no alfabéticas. Es esta densidad carnal con la que algunos artistas de la vanguardia se obsesionaron. De algún modo ese culto por la letra-imagen actualiza la temprana dialéctica cristiana, entre la carne y el espíritu, a la que ya hemos hecho alusión en el primer capítulo.

«MOULIN»: METÁFORA VISUAL DEL TIEMPO [41]

De este poema pintado sólo se tiene el volante impreso a doble faz con el caligrama y la versión horizontal de los versos que fuera encartado dentro del catálogo-invitación. Durante cierto tiempo se especuló que una versión coloreada existente pudiera haber sido el original, aunque su tamaño igual al volante distaba de los restantes, pero hoy se sabe que dicho poema fue pintado por Camino Malvar.[42] Si bien pocos son los datos que de él se tienen, se podría conjeturar que se trataría, junto a «Paysage», de un poema visual no pintado. Me baso para ello en las líneas escritas a Diego por Larrea con fecha 29 de octubre de 1932, poco después de la partida de Huidobro a Chile en las que le comunica: «Huidobro [...] me dejó un

[41] Aprovecho este espacio para una «fe de erratas» y enmendar un dato que voluntariamente repetí de otras fuentes consultadas sin haberlo constatado al realizar la documentación de los poemas pintados para la «Introducción» a *Salle* XIV en *Vicente Huidobro. Obra poética*. «Moulin» no fue publicado en el número 1 de *Creación* de 1921 en versión tipográfica. El volante para la exposición de 1922 con el poema caligramático y estrófico fechado «Paris, 1921» es la primera publicación.

[42] Si bien De Costa atribuyó la participación del pincel de los Delaunay en este poema pintado (*Poesía* 1989, 172), las investigaciones de Pérez en preparación para la exposición de 2001 en el MNCARS son concluyentes respecto a la autoría del acuarelado por Camino Malvar, como ya se ha anotado.

Los versos traducidos al castellano son versión de Rojas (1998, 399). Me atrevo, sin embargo, a vertir aquí su versión pero según el orden que el propio Huidobro diera en el volante:

El viento más que un asno es paciente

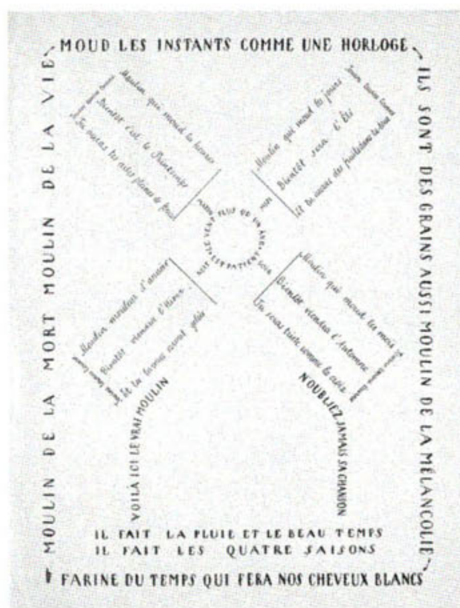
Gira gira gira
Molino que muele las horas
Pronto es primavera MAÑANA
Tendrás tus alas llenas de flores

Gira gira gira
Molino que muele los días
Pronto será verano MEDIODÍA
Y tendrás frutos en tu torre

Gira gira gira
Molino que muele los meses
Pronto vendrá el otoño TARDE
Estarás triste como la cruz

Gira gira gira
Molino moledor de años
Pronto vendrá el invierno NOCHE
Y se congelarán tus lágrimas

par de poemas murales para que escogieras el que te pareciera bien. Ninguno de los dos se encuentra en muy buen estado. Son el 'Moulin' y 'Arc-en-ciel'[...] Menos roto está el primero, al que desde luego, según él mismo dijo, se le pueden pintar las alas y demás adminículos de diversos colores a la acuarela... A mí como por casualidad me ha tocado 'Minuit' que tanto me recuerda a una esquela mortuoria».[43] Las instrucciones del chileno sobre la posibilidad de colorearlo y la descripción de «mural» según Larrea, nos hace pensar que se trataría del original expuesto y no del volante encartado, aunque de similar peculiaridad acromática.



He aquí el verdadero molino
No olvidéis nunca su canción
El hace la lluvia y el buen tiempo
El hace las cuatro estaciones

Molino de la muerte molino de la vida
Muele los instantes como un reloj
Ellos son granos también Molino de la melancolía
Harina del tiempo que nos hará salir canas

[43] La carta completa aparece en la edición de Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Guereñu (250).

«Moulin» muestra cierta complejidad en el diseño y mayor complicación en la lectura que sus pares de *Salle 14*, hecho que Huidobro pareciera reconocer al publicarlo en verso en el reverso del volante, funcionando a modo de glosa —en su sentido etimológico—. En términos de composición poética, «Moulin» constituye sin duda el más acabado, el más sistemático y estructurado aunque menos creacionista que el resto de la serie. La solemnidad del tópico se traduce en imágenes ausentes del tono lúdico, sorprendente e inhabitual que caracteriza a su poesía de esta época.



MOULIN

Le vent plus qu'un âne est patient

Tourne tourne tourne
Moulin qui moud les heures
Bientôt c'est le Printemps
Tu auras tes ailes pleines de fleurs

MATIN

Tourne tourne tourne
Moulin qui moud les jours
Bientôt sera l'Etè
Et tu auras des fleurs dans ta tour

MIDI

Tourne tourne tourne
Moulin qui moud les mois
Bientôt viendra l'Automne
Tu seras triste dans ta croix

SOIR

Tourne tourne tourne
Moulin mouleur d'années
Bientôt viendra l'Hiver
Et tes larmes seront gelées

NUIT

Voilà ici le vrai moulin
N'oubliez jamais sa chanson
Il fait la pluie et le beau temps
Il fait les quatre saisons

Moulin de la mort moulin de la vie
Moud les instants comme une horloge
Ils sont des grains aussi Moulin de la mélancolie
Farine du temps qui fera nos cheveux blancs.

VINCENT HUIDOBRO
Paris, 1921.

Catálogo-invitación. Poema encartado. Fundación Huidobro. Santiago de Chile

Según la translación estrófica hecha por el propio poeta, la lectura comienza precisamente por el centro de la figura: un círculo de letras. Dicha circularidad es el *leitmotiv* del poema; es el tiempo traducido en las estaciones del año, en los momentos de la jornada, en la división del calendario anual, que gira sin cesar. El estribillo anafórico «***Tourne tourne tourne***» enmarca y cierra cada estro-

fa/aspa; éstas a su vez se analogan con otra partición/repetición temporal:[44] la jornada en cuatro goznes: MATIN MIDI SOIR NUIT (únicas palabras que quedan colgadas, literalmente hablando, en el margen derecho del poema transcrito, mínimo recurso caligramático ante la complejidad del poema pintado). Una subpartición temporal cuatrivia se da en la lectura de los primeros versos de las aspas: la horas, los días, los meses, los años. El molino, pues, es metáfora espacialmente visualizada del tiempo, resumido en su cuerpo y marco y concebido según la tradición clásica occidental. Es lineal y circular a la vez como las figuras geométricas con las que se ha construido el caligrama. El «tú» del molino abre una serie de imágenes prosopopéyicas que dan cuenta de la condición mortal del ser humano y al mismo tiempo dichas imágenes se corresponden a las estaciones del año y a la partición del día que volverán a repetirse *ad infinitum*. «MOULIN DE LA MORT MOULIN DE LA VIE» («Molino de la muerte molino de la vida») sintetiza la renovada materia y construcción del eterno retorno que resuena en las ideas de Heráclito y de Nietzsche.[45] Éste y el *fugit irreparabili tempus* se alían en el drama del diario vivir y el verso final, marco base, concluye con otra metáfora/sinécdoque: «FARINE DU TEMPS QUI FERA NOS CHEVEUX BLANCS» («Harina del tiempo que nos hará salir canas»). La finitud del género humano del «nosotros» coincide con el fin del poema, de ahí que tenga sentido el verso como cierre y no como apertura. Se opera en este poema visual, a excepción del núcleo central «LE VENT PLUS QU' UN ÂNE * EST PATIENT *» («El viento más que un asno es paciente »), una serie de imágenes que se basan en la analogía por la semejanza y no por la disparidad en la distancia, como son las creacionistas de este período y al que, de alguna manera, el verso suelto inicial y central respondería —aunque se pudiera leer en él la alusión precursora del molino de sangre de tracción animal o humana.

Las edades del ser humano simpatizan con las estaciones del año y las del día; el molino muele el tiempo y lo emula en su movimiento, y su producto: la harina, peina canas. Huidobro realiza en esta relación de semejanzas un retorno al arte de la representación, una imitación y con ella, una repetición. Según Fou-

---

[44] En el poema «Automne régulier» (*Saisons choisies*, 1921 y en *Automne Régulier*, 1925), Huidobro creó una imagen de similar efecto anafórico, siendo el molino metáfora de la luna:

La lune moulin à vent
Tourne tourne tourne en vain (2003, 631)

[45] Larrea emparenta «Moulin» con «Los siete sellos» de Nietzsche en el común motivo del eterno retorno (1982, 121).

cault, hasta fines de siglo XVI, la semejanza había desempeñado un papel constructivo que guió la exégesis e interpretación de textos; organizó el juego de los símbolos; permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, y dirigió el arte de representarlas. En esta representación, «ya fuera fiesta o saber», agregó Foucault, existen por lo menos cuatro nociones: *convenientia, aemulatio, analogia, sympathia,* que nos dicen «cómo ha de replegarse el mundo sobre sí mismo, duplicarse, reflejarse o encadenarse, para que las cosas puedan asemejarse». Se trata de un *episteme* de lo Mismo, de carácter pletórico y pobre a la vez (2005, 26-38). No por casualidad y visualmente hablando, «Moulin» es el más figurativo de *Salle 14,* el más afín entre el concepto (imagen mental) y el significante convencional de la cosa representada; es la signatura visible por la que habrá que pasar/leer para conocer/interpretar la serie de semejanzas que la cosa guarda. En este sentido, este poema pintado se inserta dentro de una antigua cosmovisión y clásico motivo poético. El irrefutable pasar del tiempo y con él, la brevedad de la vida fueron reflexión de Séneca y Virgilio, mientras que en la poesía hispana, Jorge Manrique con sus «Coplas a la muerte de su padre» es el antecedente por excelencia del canto elegíaco.[46] Pero el verso «VOILÁ ICI LE VRAI MOULIN» («He aquí el verdadero molino») tangencial a la base de la figura en su lado izquierdo, afecta la total correspondencia del motivo poético con la imagen visual de corte mimético. Es decir, este recurso autorreferencial en el que deícticamente un lector/espectador es convocado —cada vez que se enfrenta— ante la presencia del objeto artístico (semejante operación se da en «Minuit») dota a «Moulin» de condición moderna. La conciencia de esa presencia genera un reflexionar sobre su construcción y constitución; sobre su ilusión visual o su ficcionalidad. En este sentido, a Huidobro se le podría conceder aquello que dice Calinescu sobre la estética de otro poeta: «... para Baudelaire la 'modernidad' no es una 'realidad' a ser copiada por el artista sino, en última instancia, una obra de imaginación por medio de la cual penetra más allá de las banales apariencias observables en un mundo de 'correspondencias', donde la efimeralidad y la eternidad son uno» (63). El ir «más allá de las apariencias observables» presupone al menos

---

[46] Del Siglo de Oro, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora y el menos conocido Francisco de Medrano versearon sobre el tópico. De este último, el soneto XI comienza con una metáfora de corte similar a la de Huidobro:

> Veré al tiempo tomar de ti, señora,
> por mí venganza, hurtando tu hermosura,
> veré el cabello vuelto en nieve pura,
> que el arte y juventud encrespa y dora; (en López-Casanova 163)

dos rasgos ínsitos en el poeta según Huidobro: la capacidad visionaria y la creativa. En 1921 y en el Ateneo de Madrid, el chileno leyó: «El poeta [...] ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables [...] descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio («La Poesía» 2003, 1297). No obstante lo dicho, a esta condición moderna se une la vanguardista en Huidobro,[47] y es así que el verso «he aquí el verdadero molino» sacude la arquitectura clásica construida por los *technopaegnia* y por una imaginería clásica de metáforas temporales para ceder a la curvatura de un verso vanguardista. El acto de presencia —el «he aquí»— de un objeto que reclama autoridad de verdad/autenticidad le revela al lector/espectador que «la ilusión ha tenido sillas cómodas» («Manifiesto tal vez», 2003, 1365) —metáfora ya aludida en el capítulo uno—, evitando una contemplación pasiva. En este sentido, es significativo el uso imperativo de «N'OUBLIEZ JAMAIS SA CHANSON» («no olvide/olvidéis nunca su canción»), verso complementario que se encuentra en la tangente derecha a la base del molino y cuya desinencia verbal francesa fusiona tanto un interlocutor singular como plural. Semejante estrategia, que volveré a mencionar, se encuentra en «Minuit». El «He aquí el verdadero molino» puede tener varios sentidos, según las prácticas vigentes de las vanguardias. Por un lado, se refuerza la condición ontológica de objeto y su calidad de bien en el inventario mundano —literalmente hablando— ya que el ser humano crea «nuevos hechos nacidos en su cerebro, un poema, un cuadro, una estatua, un transatlántico, un auto, un aeroplano...» (Epoca de creación» 2003, 1358). Por ende, su ser «verdadero» es sinónimo de originalidad, en contra de la copia. Por otro lado, este verso juega con la representación en vena próxima a la de «La trahison des images» («Ceci n'est pas une pipe») de 1928 o la de «Les mots et les images» de 1929 de Magritte. La afirmación en el verso de Huidobro, a diferencia de Magritte en «Ceci n'est pas une pipe», funde la arbitrariedad del signo lingüístico con el natural del signo plástico respecto al referente ya

[47] Calinescu distingue el concepto de modernidad del de vanguardia, aunque ésta esté implicada en aquélla. Para el rumano: «La vanguardia es más radical que la modernidad en todos sus respectos. Menos tolerante y flexible con los matices, es naturalmente más dogmática, tanto en el sentido de autoafirmación, como, a la inversa, en el sentido de autodestrucción. La vanguardia coge prestados prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna, pero al mismo tiempo los frustra, los exagera y los coloca en los contextos más inesperados, haciéndolos casi completamente irreconocibles» (100-101).

que «Moulin» es pura escritura. No obstante, en cuanto a la problemática de la representación, ambos signos operan sobre convenciones artístico-lingüísticas y sociales. Si bien el propio Magritte (en respuesta a Foucault) aclaró dos décadas más tarde respecto a «Ceci n'est pas une pipe» que: «El título no contradice al dibujo: afirma de otro modo» (Foucault 1997, 85),[48] creo que Huidobro va más allá de la mera enunciación de una paradoja banal sobre la representación como imitación. Huidobro defiende el *status* de la imagen como tal, en sí misma, del modo que Nancy lo resuelve filosóficamente en su ensayo sobre las imágenes. El filósofo francés especula que la verdad de la imagen está en la confirmación de que una cosa se presenta a sí misma solamente en cuanto se asemeja a sí misma y dice (muda) de sí: «yo soy esta cosa». La imagen es el decir sin lenguaje o el mostrar la cosa en su mismidad, pero esta «mismidad» no es sólo la no dicha, sino una «mismidad otra» que la del lenguaje o concepto. En otras palabras, es una mismidad que no procede de la identificación ni de la significación (la de «un molino», por ejemplo), sino que se sostiene (mantiene) solamente de ella misma en la imagen y en tanto que imagen (23-24). En este sentido, la imagen del molino que crea Huidobro es verdadera.

Pasando a otro orden, el uso de una caligrafía mixta crea la ilusión tanto de movimiento como de estasis. La letra cursiva que se originó con la introducción del papiro en Egipto, fue el soporte dúctil que otorgó la posibilidad de una línea de tinta continua similar a la acción de dibujar. Al respecto, dice Nicolete Gray, dos son los tipos romanos de letra cursiva en los que pueden observarse una actividad de dibujo y en los cuales intervienen escribas profesionales que hicieron de la escritura un arte, o artistas profesionales que encontraron en la escritura un punto de partida de inspiración (1971, 9). Me interesa recalcar esta noción, útil aunque anecdótica, en cuanto a que el alfabeto en sus orígenes tenía el aspecto visual adosado al inteligible. Sin duda, Huidobro aprovechó estos rasgos caligráficos que ofrecía la cursiva *vis-à-vis* las mayúsculas de molde que al operar como marco y base del molino yacen estáticas. A su vez, a la dinámica de la cursiva en las astas se le adscribe un trazo fino que le otorga ligereza/levedad al compararlo al grosor de las mayúsculas, cuya densidad matérica crea volumen y firmeza en el cuerpo del objeto como en su marco. Además, las líneas rectas que determinan los límites interiores de las astas tienen sus correspondientes exte-

[48] La edición castellana de *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* de Foucault incluye las dos cartas que el artista enviara al filósofo. Foucault se equivoca al dar el nombre de caligrama a la imagen de Magritte, puesto que no lo es. Acertadamente, Welchman tilda de «aberración» al ensayo crítico de Foucault (ver su discusión en 88-89).

riores un festoneo de cursivas que es el epímone: «*Tourne tourne tourne*», confinando la regularidad precisa de un *technopaegnion*. Es el movimiento de la mano que dirige la pluma o pincel que forma la cursiva el mismo que traza la línea recta, dibujando y escribiendo el grafema que gira en su sentido literal y semántico. En este caso, los significantes, a la vez lingüísticos y visuales, se hacen consonantes con su significado. El movimiento de la línea en la caligrafía cursiva tiene una continuidad que se traduce en el paso de las estaciones cuyos nombres —*Printemps, Été, Automne, Hiver*— se suceden temporal y poéticamente. No obstante, la lectura de los versos crea una demora irremediable y con ésta se produce una tensión o paradoja que destruye la ilusión del movimiento. Es más, si prestamos atención a la disposición de las dos estrofas en ambos ejes de la izquierda notaremos que obedecen a facilitar la lectura destruyendo así el artificio que supone el dar vueltas según las agujas del reloj, al igual que el eje central en el que «* EST PATIENT *» queda en discontinuidad con la frase en pos de su legibilidad, entre asteriscos. Estas marcas, junto a las flechas y la manito, ocupan un tercer espacio simbólico, una escritura no verbal que si bien ajena al motivo poético-visual, es no obstante, parte integrante en la concretización/recepción del mismo. Sin el *detour* del habla para su comprensión, se trata de marcas de sistemas que delatan la propiedad visual que poco más tarde dominaría nuestra cultura.

La representación icónica de la mano merece cierta atención. Explícita en el margen inferior izquierdo del poema, su índice supone el inicio de la lectura. Significante de otro significante; es la presencia metonímica de una ausencia: la mano por el cuerpo/ser del artista/poeta y su representación. A diferencia de la manito que comúnmente un lector medieval dibujaba en los márgenes de un manuscrito para indicar prevalencia, interés, importancia de lo escrito, aquí es el poeta/artista quien guía la lectura. Es muy común encontrar esta manito en otras prácticas vanguardistas, en especial, en carteles y portadas de revistas dadaístas y surrealistas, herencia decimonónica de los avisos publicitarios.[49] Sin embargo, la mano en «Moulin» es ardid o señalización ambigua ya que en el revés del volante —o en el envés— Huidobro transcribe el poema en seis estrofas tradicionales comenzando con el verso suelto que es el centro del caligrama/molino, mientras que el marco es estrofa que clausura el poema en verso. Tal ambi-

[49] En 1927, Duchamp le dedica a De Torre un dibujo en tinta en el que juega con el nombre del poeta español y con una serie de manitos cuyos índices apuntan hacia una rueda/círculo. Ver *Art and Utopia. Limited Action*, 83.

güedad se deja ver en las traducciones al castellano que precisamente empiezan por la cuadratura guiada por la mano.[50] Pero la manito propone un orden y también un movimiento, el de las agujas del reloj, que es el que se impone en la lectura del poema pintado en general y explícito en el verso horizontal superior: «MOUD LES INSTANTS COMME UNE HORLOGE» («Muele los instantes como un reloj»). Son el tiempo y el movimiento motivos poéticos, pero también cómplices que trastornan el modo convencional de la lectura. Más allá de la intención del poeta, el caligrama al «desmantelar la columna versal» —frase de Yurkievich a propósito de Apollinaire (1997, 128)— se abre a órdenes distintos de recepción y sentido. Si bien la poesía visual da prioridad a la mirada y por tal motivo ésta supondría una lectura que comenzaría por el centro de la composición, lugar al que el ojo se vería atraído según las convenciones del arte, habría aquí una complejidad en la caligrafía que pudiera invertir el orden. No sería un despropósito pensar en que son precisamente los versos horizontales y marginales a la composición los que atraen la primera lectura no sólo por responder a la acostumbrada linealidad de la milenaria edad, sino por su carga de intensidad matérica y su grafía en mayúsculas. De ser así, el margen se hace central en cuanto inicio de la composición legible, precisamente por la complicación que ofrece el centro al romper con la linealidad de la escritura, no obstante su posición. El esfuerzo que importa completar la lectura del poema pintado revela la problemática que resulta en alterar aquellos principios caros a la tradición de la cultura.

El molino, imagen reiterada dentro de la producción poética huidobriana, tiene su momento de plenitud explosiva en el Canto V de *Altazor* en el que una serie monorrima y obsesiva en cambiante relación sintáctica dibuja una columna de inventario sobre la página en blanco (2003, 789-794).

El interés por parte de Huidobro en el ejercicio caligráfico lo atestigua otra versión de «Moulin», hasta ahora inédita, de letras góticas e iluminado en los márgenes al modo de un folio medieval. Si bien la fecha es incierta, esta versión muy probablemente fue realizada alrededor de la exposición, época en la que Huidobro estaba incursionando en diversas posibilidades interartísticas.[51]

---

[50] Éstas son las versiones aparecidas en *Poesía* (1989, 180), De Costa (1996, 114), la edición de Braulio Arenas (1964, 612) y Rojas (1998, 399).

[51] En las muchas colaboraciones de Huidobro con otras artes y artistas, se encuentran la musicalización de su «Chanson de Là-haut» (1921) por Edgar Varèse; su *Tour Eiffel* (1918) ilustrado por Delaunay; la novela-film *Cagliostro* (1923), que sirvió de guión para el cineasta Nime Mizú, y sus versos para los *robes-poèmes* de Sonia Delaunay. Poco después de su exposición de poemas pintados,

«Kaléidoscope» o la configuración de la cuarta dimensión

En cambio, «Kaléidoscope», que lleva fecha de 1921,[52] el más abstracto de esta colección, se acerca a la geometría que un Mondrian, un Malevich, un Picabia o un El Lissiztky venían ensayando en sus telas de estos años. Por otro

---

con fecha 30 de mayo de 1922, Huidobro escribe a su hermana Chita, contándole el éxito de unos versos de un poema suyo escrito en colores sobre el *corsage* de una *mannequin* de la rue de la Paix que llevó puesto a las carreras. Agrega al final de la carta que una gran modista (evidentemente se trata de Sonia Delaunay) que fue a la exposición de poemas le pidió que le hiciera unos versos para trajes, cojines, sillas y muebles. El poema en francés se lee así (transcribo sin corregir a Huidobro):

Petite chanson pour abriter le coeur
Les jours de froid, mets l'oiseau de merveille
Sur chaque cote quelques mots de chaleur
Vers et coeur toujours en battement pareil.

El propio Huidobro lo traduce al castellano:

Pequeña canción para abrigar el corazón
En los días de frío ponte el pájaro de maravilla
Sobre cada costilla algunas palabras de calor
Verso y corazón siempre en latido igual
(Colección Carlos Alberto Cruz, Santiago)

En el vestido-poema, la poesía realiza la tercera dimensión del arte en cuerpo de mujer sea en la calle o como instalación de salón, e intuye la cuarta, la que nuestra percepción ocular se ve impedida de observar.

[52] Dada la condición algo gastada del poema original que dificulta la lectura de algunos de sus versos, sumada a la pérdida de precisión en la fotoduplicación, transcribo los versos siguiendo el orden impuesto y especulando el de los últimos dos.

HASARD DE LA FETE ET DU PAPILLON
C'EST COMME JOUER AUX DÉS AVEC LES SAISONS
DRAPEAU DRAPEAU DE L'OEIL A QUOI ÇA TIENT
SURPRISE D'UN ARC-EN-CIEL AU FOND DE MON CHEMIN
TUYAU SANS BOUGIE ET PLEIN D'AME
MON OEIL A JAMAIS PROJETÉ DANS LA FLAMME
CHERCHEURS D'AMOUR AU FOND DE LA BOUTEILLE
ET LE BRUIT DE LA MER POUR TOUJOURS DANS L'OREILLE
COUCHANT DISCIPLINE
AU BOUT DU NEZ

Rojas en su traducción al castellano respeta el acróstico pero desarticula el poema de este modo (1998, 401):

lado, la técnica del *technopaegnion* (isometría entre el componente lingüístico y la figura que se quiere diseñar) en los ocho versos escritos en rojo y negro de numeración cardinal que enmarcan la figura de perfección romboidal en ocre, y la de los dos versos en cruz en el interior en violeta y negro, nos retrotraen a los orígenes de la poesía visual. En este regreso hacia el pasado, Huidobro traiciona la tradición —redundancia etimológica— ya que evita el acróstico —viejo recurso visual de la poesía— al duplicar la «D» en el cruce de «AU BOUT DU NEZ / COUCHANT DISCIPLINE», produciéndose una disonancia visual con un

---

E
N

L
A

P
U
N
T
A
OCASO DISCIPLINADO
D
E

L
A

N
A
R
I
Z

1. AZAR DE LA FIESTA Y DE LA MARIPOSA
2. ES COMO JUGAR A LOS DADOS CON LAS ESTACIONES
3. BANDERA BANDERA DEL OJO, CON QUÉ TIENE QUE VER ESTO
4. SORPRESA DE UN ARCO IRIS AL FONDO DE MI CAMINO
5. TUBO SIN BUJÍA Y LLENO DE ALMA
6. MI OJO PARA SIEMPRE PROYECTADO EN LA LLAMA
7. BUSCADORES DE AMOR EN EL FONDO DE LA BOTELLA
8.Y EL RUIDO DEL MAR PARA SIEMPRE EN LA OREJA

desajuste semántico en el preciso lugar del orden o la técnica (según se interprete «DISCIPLINE»).[53]

El título alude al viejo juego en el que se privilegia el sentido ocular y cuyas imágenes se construyen a partir del movimiento. El azar, el juego, los dados de los dos primeros versos —«HASARD DE LA FETE ET DU PAPILLON»— nos remiten de inmediato a Mallarmé, un precursor clave quien en *Un coup de dés* (1897, 1914) hace resaltar el poder de abstracción del lenguaje concretado en la escritura poética y significar los espacios blancos en la que los versos se dispersan en la doble página (ver nota 36). Para Paz, *Un coup de dés* es un poema de la nulidad del acto de escribir, pero que se justifica si se piensa que inaugura un nuevo modo poético. «Al mismo tiempo es el apogeo de la página», continúa el mexicano, «como espacio literario, y el comienzo de otro espacio», para luego agregar: «El poema cesa de ser una sucesión lineal y escapa así a la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo, como si las imágenes y las cosas se presentaran unas detrás de otras y no, según realmente ocurre, en momentos simultáneos y en diferentes zonas de un mismo espacio...» («Los signos en rotación» *OC* I 1999, 328).

«Kaléidoscope»: juego en el motivo/título poético; juego intertextual; juego de la imaginación. La sorpresa de lo hallado por azar encuentra su verso: «DRAPEAU DRAPEAU DE L'OEIL À QUOI ÇA TIENT» («Bandera del ojo, con qué tiene que ver esto»). Rojas traduce este poema pintado y en particular este verso insertándole una coma después de «oeil», con lo cual la segunda parte del verso según él es una réplica exclamativa (más bien interrogativa, diría yo) de registro coloquial, «que denota frecuentemente sorpresa intrigada ante una situación o unos propósitos insólitos o incongruentes. Su empleo poético, aquí, cum-

[53] Interesante es la reproducción en blanco y negro que se realizó en las *Obras Completas* de Huidobro que dirigió Hugo Montes (1976) en el que sí se produce el acróstico, como si dicho recurso cayera por su propio peso. DISCIPLINE no lleva tilde en el original francés, lo cual habría que asumir su función sustantiva. Rojas en su versión castellana lo traduce como adjetivo: «OCASO DISCIPLINADO» (401). Cabe aquí aclarar que el uso de las reglas de acentuación del francés es muy flexible en casi todos los versos de los poemas pintados, por lo que se abren aún más a lecturas posibles e interpretaciones de traducción. Respecto a las traducciones disponibles (De Costa 1984, 96, Montes 1976, Luis Navarrete Orta 243) los versos cruzados suelen tener un sentido independiente uno del otro, mientras que una traducción alternativa nos podría dar una frase completa si COUCHANT tuviera el valor de gerundio y un sentido metafórico en el que el tubo que cata simetrías de colores es una disciplina. De ahí, un posible «Posando la disciplina en la punta de la nariz». Agradezco la ayuda ofrecida por Laurence de Looze en esta última variante.

pliría el efecto irónico de una ruptura o descuelgue enunciativo, cuya irrupción desdobla al hablante al mismo tiempo que redunda en refuerzo del juego artificioso, 'caleidoscópico', sugerido ya por la conformación geométrica del caligrama» (1998, 401).[54] De hecho, el verso cuatro responde en parte a esa pregunta ante el ojo que «descubre» una visión azarosa: «SURPRISE D'UN ARC-EN-CIEL AU FOND DE MON CHEMIN» («Sorpresa de un arco iris al fondo de mi camino»). Este «descuelgue» enunciativo al que alude Rojas repercute sin duda en el nivel de la lectura, se trata de una estrategia participativa en la que el lector/espectador se hace eco de la misma pregunta: «¿con qué tiene que ver esto?». La asociación de elementos distantes y dispares es la herencia lautremontiana que los surrealistas llevaron al paroxismo. No se trataría pues, de metáforas o imágenes analógicas sino paradójicas. En 1921, Huidobro sostenía que la poesía «tiende al último límite de la imaginación» rompiendo así la lógica del encadenamiento habitual de los fenómenos; es «un desafío a la Razón» que rehace una lógica nueva en la que la contradicción y la duda desaparecen («La Poesía» 2003, 1297-1298). De ahí, entonces, que la pregunta sea retórica ya que la respuesta es dada en el mismo verso en el que debemos aceptar, dentro del «caos de lo innombrado» y en los «hilos eléctricos entre las palabras,» («La Poesía 2003, 1296) que el ojo posea una bandera.

Habría en «Kaléidoscope» un ejercicio lúdico en sí mismo, semejante a aquel que, según Jauss —a partir de Kant—, determina la producción artística y reemplaza al ocio, el cual en su actitud contemplativa y condición de la teoría, se ha constituido en lo opuesto al trabajo no autónomo (1982, 54). Si bien en este rombo pareciera evitarse cualquier ilusión del espacio al presentarse en un plano —la monocromía colabora en este sentido, a diferencia de las pinturas rómbicas policromáticas de Mondrian— lo cierto es que con la lectura inmersa en una dimensión temporo-espacial, los versos van girando como las agujas del reloj y asumen una dinámica, similar a «Moulin». En «Kaléidoscope» encuentro una primera manifestación de la llamada «analogía geométrica progresiva», que sirve para explicar la cuarta dimensión, invisible a los ojos y sólo pasible de ser conceptualizada. En este caso, este poema pintado sería una expresión de esa tendencia del ser humano que le lleva a buscar una correspondencia con la realidad para que sus sentidos puedan armonizarse con el pensamiento abstracto puro,

[54] Este verso ha tenido otras variantes. Montes, cuya versión publica Navarrete Orta en su *Vicente Huidobro. Obra Selecta* (1989, 243), traduce: «BANDERA BANDERA DEL OJO QUERIDA». Por su lado, De Costa cancela la ambigüedad del verso al omitir por completo su segunda proposición, resultando en su traducción al inglés así: «FLAG FLAG OF THE EYE»(1984, 96).

según Mata (1998, 23). En la representación bidimensional del rombo, un doble espacio de líneas llenadas por la escritura bicolor que dan profundidad y espesura visual, completa el sentido con la primera imagen verbal que se nos da: la figura cúbica del dado. Si echamos a andar el dado (es decir, con la rotación de la lectura de los versos numerados) en una dirección perpendicular a todas las otras dimensiones que posee el mismo, estaríamos en presencia de una nueva región en el espacio, donde se formaría el hipercubo o *tesseract*. El hipercubo, al estar limitado por 8 cubos, se analogiza con el orden numerado de los versos que enmarcan «Kaléidoscope». Se trata en todo caso de un juego con la imaginación al encontrarnos con el límite de nuestra percepción, de nuestra realidad tangible, de ahí que el fallido acróstico en la «D» de «DISCIPLINE» pudiera ser entendido como la huella de ese límite, en el que no sólo se conjugan la temporalidad del verso con la espacialidad de los lineamientos vertical y horizontal sino que se sugiere la existencia de una dimensión otra. Un recorrido por la producción de algunos artistas vanguardistas que experimentaron con la realización visual de la tetradimensión y del hipercubo, nos muestra diseños que bien podrían completar, de forma oblicua, una lectura de «Kaléidoscope» como esa primera manifestación de la geometría progresiva a la que antes me refería. Los del artista holandés Theo Van Doesburg, fundador de la revista vanguardista holandesa *De Stijl* y de la hoja suelta dadaísta *Mecano* en la que él mismo figura como «mécanicien plastique» son un bueno ejemplo.[55] Además, Huidobro estaría aquí elaborando una praxis visual y poética de las ideas formuladas por él mismo cuando expresó: «El poeta es el hombre que conoce el drama del tiempo que se juega en el espacio, y el drama del espacio que se juega en el tiempo» («Estética» en Goic 2003, 1374).

«MINUIT»: UNA COSMOGONÍA SIMULADA

Sobre el fondo negro —la noche—, las letras blancas configuran un mínimo paisaje astral: una estrella, un desprendimiento de meteoro, una luna. De los

[55] Dos diseños de Van Doesburg: «From Surface to Space: Six Moments of a Space-Time Construction (with 24 Variations), Formation of a Diagonal Dimension» y «Schematic Representation of a Three-Dimensional Space, Simultaneously Agitated in All Directions», fueron publicados en 1929 y están reproducidos por Henderson. Ejemplares de *De Stijl*, de *Mécano*, como así también su estudio *Classique, baroque, moderne* publicado en 1921 en París, pertenecieron a la biblioteca personal de Huidobro, hoy alojada en la Fundación Huidobro, Santiago de Chile.

poemas pintados caligramados, «Minuit» es el más libre y laxo; el más sugerente en la figuración que las palabras diseñan.

Traduzco los versos en un orden arbitrario ya que «Minuit», a diferencia de «Kaléidoscope» y «Moulin», no posee un centro que compela al ojo y por lo tanto, éste elige dónde quiere empezar a mirar/leer como si fuera una pintura cubista:

Un astro ha perdido su camino
La luna y mi globo se desinflan lentamente
He aquí la estrella
Nido o átomo
Sea bólido o serpentina es bonita la fiesta vecina
Aquí está el valle de lágrimas y el astrónomo

A diferencia de los otros poemas pintados, éste no lleva título escrito ni la palabra «minuit» aparece en los versos, de ahí que el elemento cromático se convierta en signo y se deje leer con la mera mirada. Si bien un similar uso de materia colorante se da en «Couchant» con su fondo ocre y dorado el sol, o en el verde agua de «Océan», la aparición de los títulos en mayúsculas en estas dos composiciones le restan calidad de cuadro, rasgo que pareciera enfatizar «Minuit». En éste, la escena nocturna obliga la inversión de lo que sería la página en blanco del poema impreso en tipos negros.[56] Sin embargo, esta inversión, más allá de la mera representación de una noche estrellada, apuntaría a una disimulación: la de un negativo de foto. En este sentido, estaríamos ante el original que facilita la copia, la serie, la multiplicación. Se nos estaría revelando el proceso —o el proceso del revelado— de la reproducción mecánica de la que dependía el propio poema para su publicación. Por otro lado, «Minuit» dialoga en su apariencia con el fotograma o rayógrafo, que hacia 1918 el alemán Christian Schad practicara alejándose de la mentada objetividad fotográfica. Sin embargo, fue Man Ray —pienso

[56] De 1845, el poema visual y al mismo tiempo tarjeta de Año Nuevo del poeta Adolf Bäuerles Wiener posee una inversión semejante: una forma humana impresa en tipos blancos sobre un fondo negro (en Molas y Bou 169). De 1921, «La Rosace» y «Fleur de lys» de Birot presentan en letras de molde pintadas a mano y en blanco, las formas que sus títulos denotan sobre un fondo negro (ver el catálogo *Alfabeto in sogno* 278 y 280). Pero es el caligrama «Oda a Guynemer» de Junot de 1917 (1985, 36), el que más se acerca a «Minuit». En ése, un verso en catalán atraviesa la página en su medio, simulando en su curvatura la caída fatal de un avión. Distribuidas en varias direcciones tres palabras, «CIEL DE FRANCE», designan el espacio atmosférico que en letras de molde y punteadas anticipan esa escritura área que en 1922 se iniciara para el uso publicitario en las grandes metrópolis —París, Londres, Nueva York.

en la serie de «Les champs délicieux»— el que consolidó la técnica cuyo resultado abstracto y producto de la imaginación atrajo la atención de sus pares. Si bien dicha técnica se logra a partir del ingreso de rayos de luz sobre objetos organizados en papel fotográfico realizada dentro del cuarto oscuro y sin la necesidad de una cámara, lo cierto es que Man Ray tuvo que utilizarla para obtener las reimpresiones e impulsar así su arte.[57]

Doble y simultánea información cromática: el momento único, el principio u origen que posee el negativo de foto, pero también el de la oscuridad de la noche. En todo nivel cósmico, señala Mircea Eliade, el período de oscuridad precede al de la luz, puro y regenerado; la noche universal posee un valor positivo, y en ella, la luna, modelo de perpetuo retorno, muestra al ser su verdadera condición humana —muerte, renacimiento, *pathos*, consolación— (1958, 184). «Minuit» muestra una luna «creacionista» en su invertida posición de fase menguante, y en su lectura, el «yo» poético, quien posee un globo, se ve en ella al asociarla con su actividad humana, lúdica aunque dramática en su lenta desaparición.

El verso «Aquí está el valle de lágrimas y el astrónomo», yuxtapone dos cosmovisiones en un mismo nivel sintagmático de plano horizontal, que a su vez responden a teorías genesíacas del universo incompatibles entre sí. Por un lado, la metáfora cristiana evoca el idealismo en el salve a la virgen María, en el que los «hijos de Eva» claman su sufrimiento «aquí» en la tierra; por otro, el materialismo en el conocimiento científico del «homo sapiens» alude a las nuevas teorías que habrían de revolucionar el modo de percibir y concebir la realidad, el origen del mundo, y que la vanguardia absorbiera como mito de acuerdo con Poggioli (178).[58] En definitiva, una obra de arte, según Huidobro, «es una nueva realidad

---

[57] Para los «schadografos» o fotogramas de Christian Schad y de Man Ray, ver el estudio de Marc Dachy (59, 148-151). A nivel publicitario, El Lissitzky incorporó tipografía en sus fotogramas hacia 1924 dando la dinámica de tercera dimensión a la escritura (Tschichold 93).

[58] Este registro lexical aparece en «Affiche», poema que si bien fue incluido en *Automne régulier* (1925), es anterior y una versión castellana bajo el nombre «Cabellera» fue publicado en 1920 en la revista española *Centauro* 1:1, y luego en 1921 en *Tableros* 1.

De contextualización diferente a «Minuit», estos versos resuenan así:

Celui qui a perdu le chemin
A l'autre rive tombera dans l'espace
    Astre natal
    Cet oiseau dans la gorge me fait mal
    Et ma vie
    Derrière moi reste endormie (2003, 650)

cósmica que el artista añade a la naturaleza y que debe tener como los astros una atmósfera propia...» («La creación pura» 2003, 1313). En otro momento, puntualizó que un poema creado adquiere «proporciones cosmogónicas» («El creacionismo» 2003, 1340). Leído a través de estos conceptos, «Minuit», pues, responde a una duplicación: crea en su interior esa dimensión universal de creación y evolución que lo define, a su vez, como objeto-poema creado.

A estos predicados universales, dos versos en equis: VOICI L'ETOILE /NID OU ATOME («He aquí la estrella/ Nido o átomo») apuntan a un encuentro entre otros principios también generales. Huidobro, como otros poetas innovadores, incorpora un léxico a tono con las invenciones y descubrimientos de la modernidad, aunque sin llegar a la maquinolatría marinettiana ni a la verborragia tecnicista de un Guillermo de Torre. El átomo, unidad indivisible y constitución primaria de toda materia, fue objeto de estudio y especulación desde la filosofía antigua —el atomismo— a la física y ciencias contemporáneas a la vanguardia. Huidobro nos da la opción de calificar —la falta de artículo da a «nido» y «átomo» una función adjetiva— a la estrella caligramada en su mínima composición de materia o en analogía con una imagen primigenia. Gaston Bachelard, en su poética del espacio, analiza el nido en analogía con la casa y por extensión, con el universo: es una imagen positiva y primordial que nos remueve lo primitivo que hay en nosotros (91).

La conformidad entre los elementos del universo, consonantes en un mismo espacio-tiempo, apuntan, a su vez, hacia la preocupación del poeta por el origen, por la creación artística. Pero lejos de un ideal de belleza pasiva de ser contemplada que a su vez provendría de una relación mimética del artista respecto a una verdad preexistente, «Minuit», como «Paysage» y «Moulin», revela en su legibilidad que la problemática de la creación se extiende al agente receptor, coadjutor necesario en la conformación del sentido. De hecho, «Minuit» elabora una *poiesis* en que el observador/lector participa del acto creativo y por tal motivo, la dimensión estética de la obra depende de él y no del objeto artístico en sí, retomando las ideas de Jauss ya apuntadas (1982, 57-58).

El lente del astrónomo/fotógrafo recorta una parcela del universo y en ella nos vemos incluidos. El uso de las deixis de lugar en «ici» («aquí está el valle...») como en «voici» («he aquí la estrella») es estrategia para el ojo del espectador/lector que asume la conciencia de su propia posición frente a la imagen.[59] «Voici»,

[59] De Costa señala que el verso «Voici l'ètoile» describe lo que se ve, procedimiento por el cual Huidobro logra que el acto de leer coincida con el de mirar (1996, 102). Respecto al uso medieval

que suplantó en el siglo XII a la forma «vez ci», lleva el prefijo verbal de denotación visual que se pierde en la traducción al castellano y que ha sido absorbida en el uso prepositivo del francés actual. En su origen fue un imperativo y su traducción literal: «ved aquí» o «mirad aquí» se ajusta perfectamente al contexto poético de «Minuit». Además, este uso pronominal convoca un presente que se actualiza *ad infinitum* en cada acto de la mirada, marcando una inminencia que quiebra la ilusión y toda referencialidad con el afuera. En este sentido, la representación —una noche estrellada— se ve sacudida a partir de reforzar la noción de presencia por cuanto se niega la relación arte-realidad y da cuenta de su condición de objeto autónomo. El cubismo, el futurismo italiano y ruso y el dadaísmo formularon un *status* ontológico de la obra pictórica que estaba ligado al aspecto material, a la aseveración de un objeto auto suficiente e independiente del dominio referencial. Existe un enlace, señala Drucker, entre el problema de la presencia determinada por la materialidad y la noción del presente como una experiencia inmediata en la cual el «ahora» es la pre condición en la búsqueda de lo nuevo (1994, 87-88). No obstante, importa insistir en esa tensión irresoluble, liminal agregaría yo, ínsita del poema pintado que trabaja simultáneamente con la presencia del material pictórico y con la ausencia que supone toda escritura en su rasgo diferencial. El propio Huidobro no dejó de recalcar en sus manifiestos que crear y no imitar era el signo de su tiempo y para ello dio más de un ejemplo propio, como éste: «Cuando yo escribo: 'El pájaro anidado en el arco-iris,' os *presento* un fenómeno nuevo, una cosa que nunca habéis visto, que no veréis jamás y que, sin embargo, os gustaría ver» («El creacionismo» 2003, 1339-1340, la cursiva es mía).

Al no poder «ser» el objeto que representa, el lenguaje busca referirse a través del ícono —una estrella, una media luna— y en esta instancia, «Minuit» se torna sobre sí mismo en el proceso de significación. La conjunción copulativa y disyuntiva, con excepción de un solo verso: UN ASTRE A PERDU SON CHEMIN, aglutina elementos de realidades distantes que definen la razón de ser de la imagen creacionista. A los arriba mencionados con connotación universal, los caligramas que responden a «LA LUNE ET MON BALLON...» y «BOLIDE OU SERPENTINE...» poseen un tono diferente aunque con similar función polivalente ante su potencial recepción. Se da una economía visual respecto a los significantes lingüísticos que apuntan a la profusión aunque suje-

francés del «voici» como el *hic et nunc* de la lectura de acuerdo a una retórica de alfabetización que reemplazó la de oralidad del «Oyez!» de la canción de gesta, ver el capítulo 3 de De Looze (66-67).

tos a la analogía: un semicírculo refiere aquí tanto a una media luna y como a un balón a medio inflar, mientras que la línea curva se somete a un destello de materia cósmica o a una tira de papel lanzada al aire. Por lo tanto, el juego de los significantes lingüísticos —globo, luna, bólido, serpentina— abre la unidimensión icónica y con ello, el poema pintado tiene un sentido multidirectivo.

La configuración realizada por el ojo que mira/lee apuntaría a ver «Minuit» como una integración planetaria, panteísta si se quiere, en la que la voz poética, cuya primera persona se expresa mediante el posesivo, celebra y simula una dimensión otra: un espacio-tiempo que se curva, se hace cruz o media luna. La festividad aludida en el verso cadente nos remite al juego y con él a ese limen en que se conjuran la imagen visual y la verbal pero también a esa actividad lúdica esencial en la poesía, según Huizinga (146).

En este sentido, el pleonasmo al que George se refería en el catálogo-invitación de *Salle 14*, así como la definición básica del caligrama en que las palabras dibujan aquello que significan, resultan insuficientes y hasta inaplicables cuando se trata de «Minuit», e incluso de otros poemas pintados de la serie.[60]

Al quebrarse la linealidad —y con ella la consecuencia lógica de causa y efecto— la palabra funciona pluridimensionalmente. El grafema, en su doble comportamiento de grafo y grama, funde nuevas y viejas tecnologías, ciencia y religión, juego, arte y poesía. Habría aquí, como en los otros poemas caligramáticos, un proceso de «des-sedimentar» la milenaria historia de linealidad escritural; el cual es propuesto por Derrida para volver a encontrar el acceso a la unidad del mitograma (114).[61] Por otro lado, «Minuit» ejemplifica una doble tarea de di/simulación según los conceptos de Baudrillard (1981). Simula, al fingir tener lo que no se tiene, un universo astral de pura escritura; y disimula, al fingir no tener lo que se tiene, la tecnología de la imprenta y la cámara fotográfica.

[60] Me permito aquí discrepar con De Costa, aun cuando concuerde con él respecto a la «singularidad» de *Salle 14*. De Costa acepta, sin reserva alguna, la calificación de George cuando dice: «...su aspecto visual se corresponde exactamente con lo que dice el texto, y lo que dice el texto se ve reforzado por su aspecto visual [...] [son] composiciones en las cuales el texto y la imagen se combinan para impactarnos con más de lo mismo» (2001, 21).

[61] Derrida comenta al respecto y a partir de una reflexión del pensamiento científico y las matemáticas: «...al comenzar a escribir sin línea, se vuelve a leer la escritura pasada según otra organización del espacio» (116).

«Piano», «Océan», «Marine»: corte y continuidad de los «papiers collés»

La presencia de los *papiers collés* en las teclas blancas del «Piano»; en los zigzag a tricolor de los bordes superior e inferior en «Marine»; en el oleaje que sirve de banda anunciadora del título en mayúsculas de «Océan», tiene una doble función: la de corte en su valor ornamental y de marco, y la de continuidad en su valor de significante visual/poético. Dicho artificio quedó cancelado con la serie *Salle XIV* serigrafiada.

El término *collage* es inclusivo a los *papiers collés*, pero no viceversa. Si bien ambos problematizan la cualidad ilusionista del arte, el primero abarca una mayor variedad de materiales y su uso crítico-teórico se extiende más allá de las artes visuales, como vimos en «Paysage». Los papeles pegados en estos tres poemas pintados son también recortados manualmente, lo que los distingue frontalmente con el «objeto encontrado» o «preformado» que suponen los fragmentos de diario, telas, o materiales diversos que dieron inicio al *collage* cubista. No responden a esa «*disjecta membra*», término que Yurkievich otorga al *collage* y «que presupone una poética basada en la discontinuidad y la disonancia» (1997, 123). En este sentido, las teclas, las olas —ondeadas o zigzagueadas— hechas «ex profeso» y a la medida del espacio a reproducir ofrecen una consonancia y continuidad dentro de la composición visual aunque no así en la verbal, como enseguida se anotará en «Piano». Por otro lado, estos *papiers collés* refuerzan los rasgos de manualidad y de originalidad —marcados en la caligrafía y diseño de líneas— que forman parte de la factura artesanal de los poemas pintados en general. Si bien es cierto que la aventura de *Salle 14* fue única en la carrera poética visual de Huidobro, como ya señalé, existen algunos aislados momentos posteriores a esta fecha que revelan su interés por la cuestión visual y por el *collage*. «Demande votre morte» (1931) es un ejemplo de *collage* en el que Huidobro pegó recortes impresos de variada tipografía y origen, a modo de juego dadaísta según la conocida receta de cómo hacer un poema, escrito por Tristan Tzara.[62]

[62] «Demande votre mort» de 1931 se halla en el archivo «Vicente Huidobro» de la colección del Getty Research Institute, Los Angeles, y se encuentra reproducido en la edición de Goic (2003 s/n). Una versión castellana de este poema formó parte de *Ver y palpar* (1941) bajo el título «Generación espontánea» (2003, 984).

Por su lado, la receta de Tzara se limita a la elección de un artículo de periódico para ser recortado en palabras que luego serán echadas en una bolsa, sacudidas y rearmadas por una persona quien las copiará una a una a medida que las va sacando de dicha bolsa, ver texto completo en *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* (39) y su versión castellana en Mario de Micheli (259).

Según Krauss el *collage* se abre al campo de la representación desde el momento en que se literaliza la profundidad, lo que implica trabajar con dos planos que se superponen. El plano que obra de soporte se oscurece al pegársele encima otro plano, cuyo elemento *collage* constituye la figura de representación; y ésta, al erradicar la superficie original y al reconstituirla mediante la figura de su propia ausencia, establece su condición de sistema de significantes.[63] Es la ilusión visual de una presencia espacial. Al «escribir» esta presencia, el *collage* garantiza su ausencia y logra ser un metalenguaje de lo visual. A diferencia de los recortes de diario, etiquetas, retazos de tela o papel de muro, o de poemas impresos aplicados a la composición del cuadro, invadiendo así la materia pictórica propiamente dicha, y que se pusieron en evidencia a partir de 1912 (pienso en *Naturaleza muerta con esterillado* o *La Suze* de Picasso, en *Bodegón con frutera y vaso* de Braque o *Reloj y botella de jerez* de Gris),[64] Huidobro trabaja simultáneamente con la representación del signo en dos planos diferentes. Al pintar los versos se refuerza el significante del signo en su aspecto sensual; al hacer uso de los *papiers collés* se enfatiza la materialidad espacial en un sistema de significantes plásticos. En ambos casos, se trata de presencias cuyos referentes están ausentes, aunque la imagen visual —olas, teclas— mantenga su condición de signo motivado *vis-à-vis* el carácter arbitrario de la imagen verbal.

En el caso de «Piano», la tautología visual de la materia en papiro, el doble pliego negro/blanco, crea una discontinuidad con la lectura y sentido de los versos —aquí se podría aplicar el concepto de *collage* según Yurkievich arriba mencionado. Se revela así el pseudo-pleonasmo, suerte de figura tautológica, que también vimos se aplica a «Minuit», «Paysage» y «Moulin». No se trata de un piano, cuyo referente nos indicaría el objeto musical de la cultura humana, sino de una creación poética que obra en competencia con la naturaleza, conforme al lema creacionista del «Arte poética» de *El espejo de agua*. A continuación transcribo la traducción de «Piano» según Rojas (1998, 403):

La canción en el jardín marítimo
Y este chorro de agua que traspasa
Las nubes de verano

[63] Ver en especial su capítulo «In the Name of Picasso» en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1996.

[64] Ver el excelente estudio de De Costa, «Juan Gris and Poetry: From Illustration to Creation,» sobre la interacción entre dos poemas impresos de Apollinaire como *collage* y el resto de la composición en el cuadro *Montre et bouteille de jerez* (1912) de Gris.

Mi piano natural
La risa al fondo de la tarde
La canción
Las estrellas se apagan con cada sonido
Y los pájaros del piano
Alzan el vuelo al árbol
De en medio
Las plantas del ocaso
Brotan en la otra orilla
MUNDO ROJO
Quién ha crucificado los crepúsculos
He llenado el viento
De mis dedos y mis plumas
Todo se va
Las palabras se escapan por cada cabello
Y diviso mis ojos
Muy al fondo de su voz

Muchas metáforas en Huidobro no tienen una base analógica sino paradójica, de ahí la perpleja y a veces irresoluta posición interpretativa. En este poema pintado, se crea un piano natural que alberga pájaros, una canción en el jardín marítimo y una serie discontinua de imágenes con nexos mínimos a partir de una voz poética multisensorial y pánica, consubstanciada con la naturaleza, que llena el viento con dedos y plumas.[65] El artificio que aporta el *papier collé* contrasta a primera vista —y a primera lectura— con la «naturalización» obvia del cuarto verso: «mi piano natural».[66] Sin embargo, este «naturalizar» un objeto cultural es producto de otro artificio que obedece al «reino» de las creaciones del ser humano, quien tras haber sometido los reinos de la naturaleza —el mineral, vegetal y animal— suma a éstos el suyo propio. Este concepto del «propio rei-

[65] «Piano» fue originalmente publicado como poema en tipografía con altas y bajas en *La Vie des lettres,* volumen IV, julio de 1921 y reproducido en el catálogo *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas* (215). En la primera versión existe el juego con el espacio de la página, falta, sin embargo, el verso «MONDE ROUGE».

[66] Dentro de esta imaginería de objetos «naturalizados», se tienen ejemplos en *Automne Regulier* (1925):

Et je m'endors au bruit du *piano lunaire* («Hiver à voire» 2003, 633)

o bien:

Mon *drapeau naturel* est troué de naufrages («La Matelote» 2003, 666, las cursivas son mías)

no» lo desarrolló Huidobro en una conferencia vertida unos meses antes de la apertura de *Salle 14* y en la misma vena analógica expresó luego en «El Creacionismo» que el hombre «ya ha inventado, por lo demás, toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, que llena la tierra, los aires y los mares con sus galopes desenfrenados, sus gritos y gemidos» (2003, 1339). La propuesta de un «piano natural» dentro de un «jardín marítimo» en el que canta una voz poética de naturaleza híbrida —«...mis dedos y mis plumas»— responde a la flora y fauna artificiales del imaginario creacionista. Un imaginario que se nutre, sin lugar a dudas, de antiguas mitologías que a su vez crearon, para creer en ellas, divinidades a medio camino entre lo humano y lo animal. Son genios, sátiros, faunos, habitantes de espacios vegetales que portan instrumentos musicales. Por otro lado, el pájaro, recurrente en la poesía huidobriana, se identifica y se funde en el poeta por su canto. *Ecuatorial* (1918) inicia sus versos así: «Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas/ Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas», para más tarde decir: «Las plumas de mi garganta/ Se entibiaron al sol/ que perdió un ala» (2003, 491 y 493). De ese mismo año, *Poemas árticos* incluye «Adiós», poema de despedida, en cuyo cierre la voz se lamenta: «Y en mi garganta un pájaro agoniza» (2003, 561), para volver a similar imagen en el último poema de la misma colección, «Mares árticos», cuando dice: «Blando de alas/ era mi lecho/ Sobre los mares árticos/ Busco la alondra que voló de mi pecho» (2003, 594). Pero el epítome pajaril es ciertamente *Altazor* que en el Canto I se presenta con la voz cargada de pájaros, y quien en su angustia cósmica lleva el peso en las alas y un escalofrío de pájaro le sacude los hombros.

En «Piano» se da un proceso contrario al de «Paysage»: se trueca a través del truco visual en uno y verbal en otro, la cultura por la naturaleza y viceversa; pero en ambos casos, las imágenes poéticas —un jardín marítimo y un anuncio urbano— son las que perturban y conmocionan a las visuales: un piano y un paisaje, respectivamente.

«Piano» impacta por su geometría simple y por su síntesis icónica: es a la vez, cuadernillo abierto y piano, a pesar de la distorsionada apertura media —en vez de lateral— y el incompleto número de teclas. A diferencia, por ejemplo, de los poemas «Nido de Luz» del uruguayo Alfredo Ferreiro (1927, 59) o de «Films. Sergi Charchounne» del catalán Josep M. Junot (*Troços* [1916] 1977 s/p) en que se reproducen partituras musicales como parte integrante del poema, Huidobro reemplaza la notación musical de la partitura con una caligrafía cuya estilización —la cursiva inglesa— la acerca a un cuaderno personal. Este significativo revés produce un corte dentro de la aparente continuidad referencial en la que el *papier collé*

juega un papel destacado. Una escritura suplanta a otra y se produce una doble ausencia diferencial. Ésta a la vez se suma a aquella otra garantizada por el significante «teclas»: una tira blanca y recortada de representanción ilusoria que al mismo tiempo opera de apoyo tangencial para un par de carillas cuya perspectiva modifica la horizontalidad de los versos caligrafiados. Es de notar aquí la creación de una ilusión óptica por la cual el espacio cóncavo del cuaderno abierto es también convexo si vemos en él la tapa abierta del piano sugiriendo una caja de resonancia expuesta. Se podría leer esta duplicidad visual como un comentario sobre la perspectiva, artificio del realismo por excelencia, y que según Bal si bien icónico en su sentido específico, dicho recurso es mayormente simbólico (1991, 32). De esta manera, el pseudo-pleonasmo y la ilusión óptica estarían orientados hacia una misma lectura crítica que favorece la inmotivación del signo por encima de su consonancia o conformidad. A diferencia de «Océan» y «Marine», la calidad de objeto está demarcarda no sólo por la delineación en rectas de un pincel y del papel cortado/pegado, sino por la presencia del fondo azulino que opera de soporte. Así como en «Minuit», se da una inversión en la que las letras blancas descansan sobre el fondo negro; otro indicio de que el poema debe leerse a contrapelo de lo que su título e imagen visual ostentan a primera vista.

Huidobro pareciera concordar con el afán simultaneísta que Apollinaire quería del lector de la poesía visual: que su ojo leyera de una sola mirada el conjunto del poema, como el director de orquesta que lee de un solo golpe las notas superpuestas en la partitura, o como aquel que ve de un solo golpe los elementos plásticos e impresos en un afiche (en Bohn 18). Aun cuando se trate de experiencias diferentes, lo que interesa aquí es el privilegio de la visión que Apollinaire otorgara a prácticas que responden tanto a la cultura alta como a la de masas.

En «Océan» y «Marine»[67] los *papiers collés* son significantes visuales que aunque desemejantes en su geometría —ondas redondeadas en el primero y encrestadas en el segundo— sirven a un mismo y reconocible significado acuático. A diferencia de «Piano», la simple función de la papiroflexia —la simetría de los recortes nos obliga a pensar que han sido previamente doblados— pareciera concentrar todo el artificio en estos dos poemas pintados. La horizontalidad en

[67] Existen dos versiones de «Océan» de diferente paleta cromática y leves disparidades en cuanto a su tamaño y espacialidad de la caligrafía. Esta duplicación lleva a Pérez a especular sobre la posibilidad de que en esa época, Huidobro hubiera iniciado los diseños definitivos para la edición del álbum que no llegó a concretarse (36). Por otro lado, la coloración de las dos versiones distan de las indicaciones que tiene el boceto caligrafiado por Delaunay, cuestión que Pérez resuelve al explicar

la tirada de versos en caligrafía cursiva («Océan») y de molde («Marine»), cuya espacialidad se da según el uso de mucha poesía post mallarmeana, se repite en el festoneado y en los zig-zag de los *papiers collés* que ocupan la anchura total de la superficie, a diferencia del soporte azulino en «Piano». El zigzagueo y el festoneado se proyectan hacia afuera del marco literal que los contiene, simulando la vastedad de la materia acuátil que representan. De hecho, existe en estos dos poemas pintados una saturación del agua como elemento primordial, que funde título, tema y figura de los *papiers collés* en una tautología o pleonasmo, recursos, sin duda, de poco prestigio dentro de la rétorica tradicional. Sin embargo, y a semejanza de «Piano», las imágenes acuáticas asociadas a la música, sobre todo en los últimos versos de «Océan» y de «Marine», son parte de la imaginería creacionista huidobriana de síntesis natura-cultura.

A continuación, una traducción al castellano de «Océan», según Rojas (1998, 405):

Paquebote del horario y del océano
Arrastras el puerto como un recuerdo
Cigarro humea a lo lejos
Huelo la rosa del nadir
Y sólo me gusta ese cigarro
El mar
El bar
Una menta con agua
Las olas la espuma y los corderos
Cuando hay baile o tormenta
Los violines del mar siguen mi batuta
He aquí a los músicos y al panorama
Nada más que eso
El sol mojado del ocaso que es mi paloma
Y un barco que se aleja como un aire de violín

---

el efecto de la luz en el cambio de pigmentos durante el transcurso del tiempo, así como el de la calidad baja de los materiales utilizados, como ya hice referencia al inicio de este capítulo. «Marine» tiene otro tipo de peculiaridad. Hasta poco antes de la exposición del 2001, sólo existía la versión de la maqueta que por ser la única coloreada y construida con *papiers collés* se la tenía por un poema pintado expuesto en 1922, junto al resto, a pesar de su reducido tamaño. La reaparición de una versión de «Océan» como de «Marine» en momentos en que se finalizaba el trabajo de edición del catálogo y álbum por parte del MNCARS se debe a la perita y expedita tarea de los comisarios a cargo: Carlos Pérez y Miguel Valle Inclán.

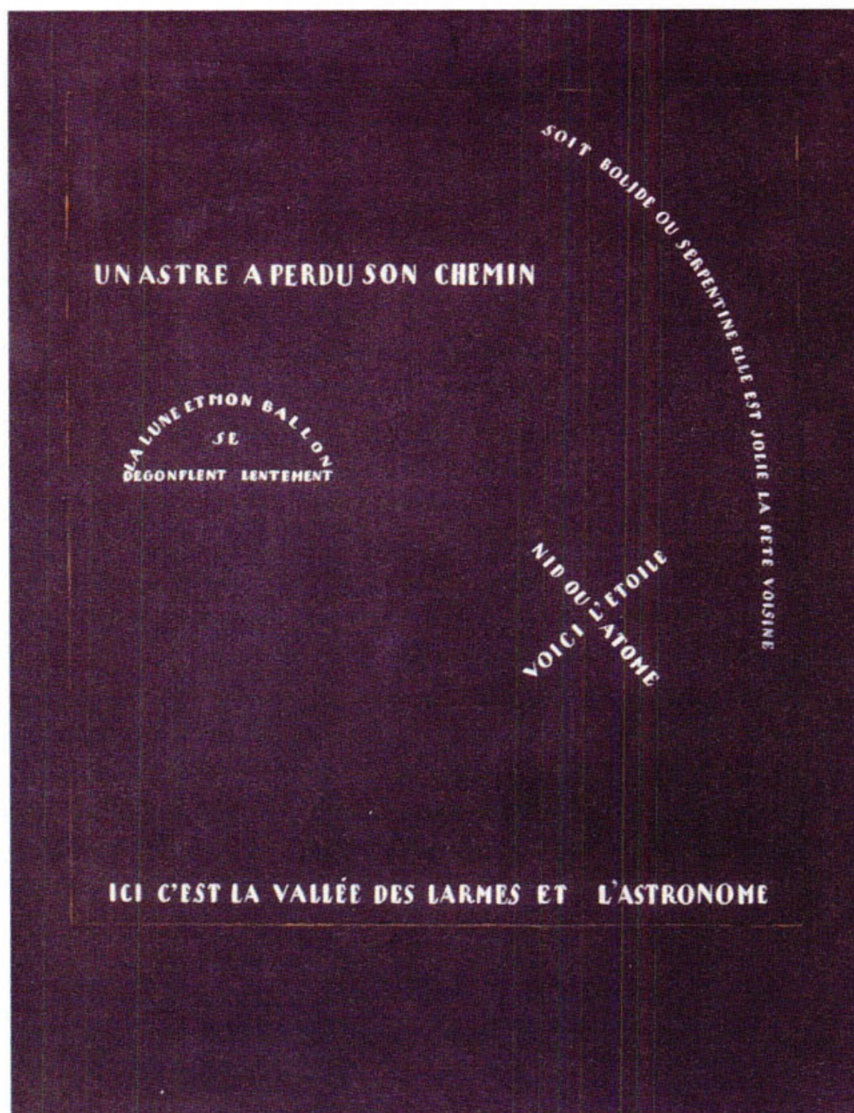
De «Marine», ofrezco una traducción un tanto literal, a falta de una más poética:

Está bastante triste
Este mar sin amigos olvidado de naufragios
          Este mar sin marineros
Sobre la playa
las olas tocan el piano
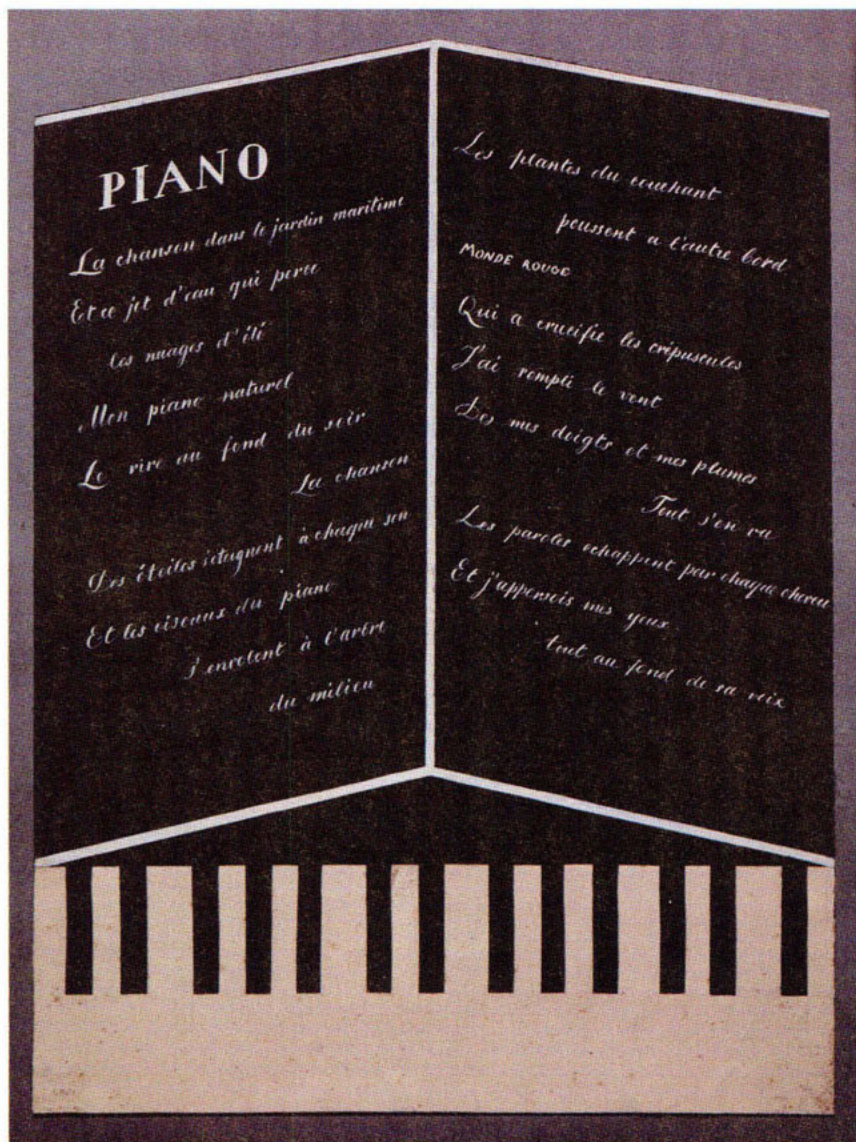
En conclusión, se podría sintetizar que estos poemas pintados fueron parte de un proyecto teórico-artístico y un desafío consciente que acarreó Huidobro durante toda su vida. Exponer la engañosa duplicidad de los signos; revelar el artificio del arte; reflexionar sobre la problemática de la representación del signo (incluyendo los conceptos de mimesis y referencialidad) que a su vez compromete tanto la percepción de la realidad como de los medios artísticos/poéticos a disposición, fue laboratorio de constante reflexión en el poeta chileno. Pero, sobre todo, fue la autonomía del objeto artístico, una búsqueda permanente en su quehacer poético; búsqueda que se tradujo en una aporía irresoluble e implícita en la pregunta que sirve de epígrafe a este capítulo, «¿...por qué razón a las formas creadas por el arte no se les concede carta de ciudadanía en la realidad?», cuando ya de regreso en Chile y en 1934, a doce años de sus poemas pintados, escribió una reseña sobre el arte abstracto del «decembrista» Carlos Sotomayor. Una posible respuesta la hubiera encontrado Huidobro de haber sido testigo de las transformaciones del arte vanguardista en la segunda mitad del siglo XX y de haber podido asistir a la muestra de *Salle XIV* de 2001. La autonomía del arte se puede conquistar al precio de tener que transformarse paradójicamente en completa mercancía, bajo las condiciones capitalistas de producción, según señala Grüner en su revisión de las ideas estéticas de Adorno, en diálogo con Benjamin. Se genera así ante la mirada del receptor una contradicción insoluble entre su carácter de mercancía-fetiche y su promesa de rendención social y reconciliación entre objeto y sujeto. Esto supondría, prosigue Grüner, que «sólo viviendo hasta el fondo la condición de mercancía puede la obra *mostrar* su Otro, *señalar* el camino de la autonomía» (204).

Si bien la experiencia de *Salle 14* no volvió a repetirse, es importante notar que ya en 1918, a un año y medio de haber llegado a Europa, Huidobro apostó en agotar la lengua y a extralimitarla, es decir, hacerla entrar en otras órbitas y relaciones. *Tour Eiffel*, único *livre d'artiste* dentro de su obra completa, fue también un esfuerzo entre disciplinas y entre artistas. Encuentro aquí algunos antecedentes de *Salle 14*: el uso del color, el verso caligramado, la relación entre palabra e imagen visual, la colaboración de Robert Delaunay; todo ello, materia del siguiente capítulo.

«Kaléidoscope», gouache/papel 73 x 53 cm. 1921. París, 1922.



«Minuit», gouache/papel 66 x 53 cm. 1920-22, París, 1922.



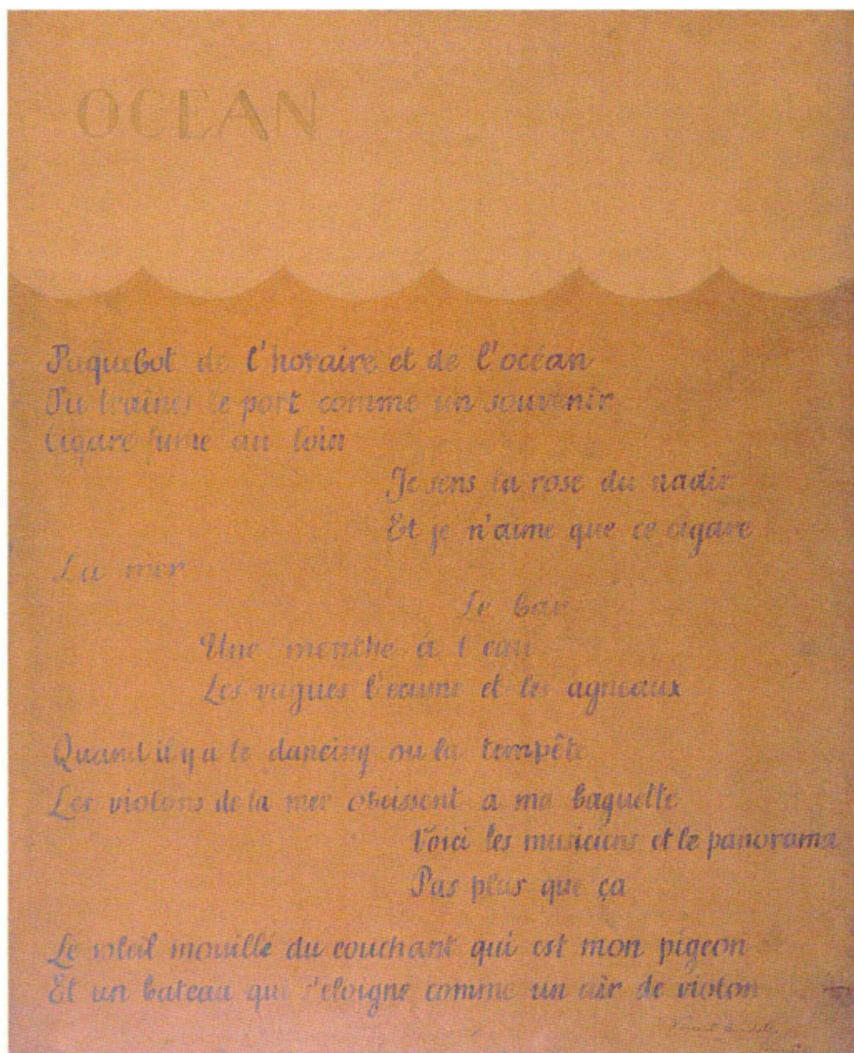
«Piano». Collage y gouache/papel 61,5 x 47 cm. París, 1922.

OCEAN

Paquebot de l'horaire et de l'océan
Tu traînes le port comme un souvenir
Cigare fumé au loin
Je sens la rose du nadir
Et je n'aime que ce cigare
La mer
Le bar
Une menthe á l'eau
Les vagues l'ecume et les agneaux
Quand il y a le danseing ou la tempête
Les violons de la mer obeissent a ma baguette
Voici les musiciens et le panorama
Pas plus que ça
Le soleil mouillé du couchant qui est mon pigeon
Et un bateau qui s'eloigne comme un air de violon

Vincent Huidobro

«Océan» I, gouache/papel 65,5 x 51cm. 1921. París, 1922.



Océan II, gouache/papel 63 x 51cm. 1921. París, 1922.



«Marine», collage y gouache/papel 63,5 x 49 cm. 1921. París, 1922.

Tres
La torre Eiffel: emblema de modernidad y síntesis de artes

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
TOU JOURS
AUX A L
LEM ANDS

(Apollinaire, «2ᵉcanonnier conducteur » 1918)

De las muchas imágenes y alusiones a la *tour* Eiffel que hiciera Huidobro, dos son las que me interesan por tratarse de objetos interartísticos: el poema-libro o poema-ilustrado, *Tour Eiffel* (1918), y el poema pintado homónimo y expuesto en 1922 en París.[1] En la que tal vez fuera la más fructífera época de publicación, el poeta da a conocer varios poemarios durante su estadía madrileña de 1918: dos en castellano —*Ecuatorial* y *Poemas árticos*— y dos en francés —*Tour Eiffel* y *Hallali*—. Menos este último, los demás poemarios están dedicados a representantes destacados del entonces nuevo arte: Pablo Picasso, Juan Gris y Jacques Lipchitz, y Robert Delaunay, respectivamente. Más que una muestra de amistad y admiración encontramos aquí un estrecho diálogo que Huidobro mantenía

[1] De Costa bien señala que del cubismo Huidobro aprendió que un texto es un objeto visualmente perceptible (1996, 91).

con el arte y su afán en busca de un lenguaje que pudiera fundir ambas manifestaciones. Además estos nombres aportan un sello de autoridad que ratifica la novedad de sus versos apenas un año después de su arribo a París. Por otro lado, el *livre d'artiste* era entonces una empresa de aventura editorial a la que se atrevían muchos. De línea vanguardista son por ejemplo, *Saint Matorel* (1911) de Max Jacob y Pablo Picasso, *Le Bestiare, ou Cortegè d'Orphée* (1911) de Guillaume Apollinaire y R. Dufy, *Les Jockeys camouflés* (1918) de Pierre Reverdy y Henri Matisse, *Beautés* (1918) de Paul Dermée y Juan Gris.

Muchos fueron los poetas y artistas que en las primeras décadas hicieron de la *tour* Eiffel protagonista de sus prácticas: Cendrars («Tour», 1913), Aragon («La Tour parle», 1910), Apollinaire («Tour», 1914), Albert-Birot, Delaunay, Cocteau, René Clair (*La Tour Eiffel*, 1928).[2] De la vanguardia hispana, Guillermo de Torre y Huidobro realizaron varios proyectos con Robert Delaunay, y los tres coincidieron en Madrid durante un breve período previo al fin de la gran guerra. En 1920, De Torre realiza «Tour», un poema manuscrito en francés en el limitado espacio de un paspartú.

Construida para ser expuesta en la feria internacional de 1889, la torre Eiffel se estableció desde su nacimiento como símbolo de la modernidad y de una nueva era. La motivación de su construcción fue celebrar el centenario de la Revolución Francesa dentro de los parámetros de una Tercera República y de nuevas invenciones tecnológicas —electricidad, líneas subterráneas, fotografía, telegrafía, teléfono, máquina de escribir, de coser, etc.— que aunque no eran usufructuadas por todos los ciudadanos, igualmente habían comenzado a revolucionar sus vidas cotidianas (Levin 14-20). Edouard Lockroy[3] acertó al decir en un informe sobre la Exposición Universal que ésta tendría repercusiones fuera de Francia, así como la Revolución Francesa había sido no sólo un evento francés, sino uno europeo, a partir del cual una nueva era había nacido para el mundo entero. En este sentido, la torre Eiffel estaba preñada de los ideales de 1789, sumados al progreso y la grandeza industrial que hicieron posible su propia erección (Levin 22). La elección de su sitio no fue gratuita ya que sustituyó al Campo de Marte que con anterioridad había sido espacio de exposiciones universa-

---

[2] Algunos de estos poemas fueron incluidos en *Les Tours Eiffel de Robert Delaunay*, todos ellos dedicados en su momento al pintor francés. No obstante, llama la atención la ausencia de Huidobro y De Torre en esta selección.

[3] Fue el ministro de Comercio en el momento de la Exposición, luego lo sería de Educación Pública y Bellas Artes. También fue uno de los principales promotores del proyecto de la torre Eiffel. Para un contexto socio-cultural más amplio de esta época, véase el estudio de Miriam Levin.

les y ferias industriales, y más aún el sitio donde se celebrara en 1790 la Fiesta de la Revolución y la Fiesta del Ser Supremo. La nueva configuración del espacio invistió a la torre con el proyecto de crear una sociedad republicana en los albores de cambios sociales y económicos, a su vez derivados de la propia Revolución Francesa (Levin 20). Fue una arquitectura que rompió con todo diseño anterior; un montaje de hierros a través de los cuales se dejan ver otros planos y por lo tanto, otras perspectivas. No fue por mera casualidad que la torre se convirtió en las primeras décadas del siglo XX en la mejor expresión de la propia condición del arte y de los mismos artistas por su perfil libertario y abierta a múltiples interpretaciones. Por su estructura férrea, este monumento aparecía ante muchos como obra inacabada, fragmentaria y abierta, condición que dividió el gusto parisino del momento. «Negra y gigantesca chimenea de fábrica», «inútil y monstruosa», «vertiginosamente ridícula», «una carcaja», «una usina en construcción»,[4] fueron algunos epítetos pronunciados por los artistas detractores que firmaron una protesta en 1887. Gustave Eiffel respondió a estas críticas con la consciente certidumbre de que se trataría —dos años antes de su finalización— de una torre «con belleza propia», de aplicación científica y creada por el «arte de los ingenieros», anticipándose así al desmantelamiento que desde comienzos de siglo XX se llevara a cabo respecto a la autonomía del arte.[5] Los poetas y artistas de la vanguardia vieron en ella una torre *avant la lettre* en cuanto a su aplicación de mucha de la teoría cubista, futurista, simultaneísta, constructivista, etc. Sin resistencia cedieron al imán de su presencia, una unidad visual según todos y cada uno de los puntos de vista que representaba los ritmos universales de la actividad vital en el espacio. Dicha simultaneidad era también toda acción que se desprendía de las nuevas fuerzas de energía que regían el universo, conectándose íntimamente con el ritmo de la vida moderna.[6] Dentro de la primera década del siglo, Jules Romains, quien poetizó y filosofó sobre la ciudad como metáfora de la modernidad en su *La Vie Unanime: poèm 1904-1907*, se refería a grupos de energía, los *unanimes*, que eran tan reales como los organismos físicos del ser

---

[4] Emilia Pardo Bazán, testigo ocular de la Exposición Internacional de 1889 y admiradora de la nueva torre de Babel, como llamó a la *tour* Eiffel, narró en una de sus crónicas un comentario anecdótico: «la apariencia rudimentaria y tosca hacía decir a un chiste de la prensa que una señora no podía dar su opinión sobre la Torre hasta que le quitasen el andamio» (Carta XVI 206).

[5] Entre los firmantes estaban Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Alexandre Dumas hijo, Guy de Maupassant, entre otros. Para una versión completa de la protesta y la respuesta del propio Gustave Eiffel publicadas ambas en *Le Temps*, el 14 de febrero de 1887, ver el estudio de Frédéric Seitz (19-23).

[6] Parafraseo aquí las ideas vertidas por Sherry Buckberrough (47-49).

humano y que merecían ser reconocidos como entidades fluctuantes aunque siempre presentes. Así, la ciudad adquiría una dimensión humana, pasible de estados de ánimo y de emoción, en la que el nivel de actividad afectaba no sólo a los ciudadanos y a sus medios de transporte, sino a sus edificios, calles, parques, árboles, etc.[7] Esta percepción de la realidad se complementaba, sin duda, con aquella que muchos otros artistas elaboraron en sus reflexiones en cuanto al lugar del arte, la literatura, y el tratamiento de su objeto, ante los avances de la tecnología y de la ciencia de irremediable impacto en la diaria vida. Si bien Huidobro, así como Delaunay, nunca se adscribieron al credo futurista, cuyo primer grito se publicó en París en 1909, ni a su atracción por la velocidad y la violencia, no se puede descartar los puntos comunes de ruptura con el pasado y el abrazo hacia toda novedad en la incorporación de una imaginería acorde con ella. Tanto para el chileno como para el francés, la armonía de la nueva tecnología con la naturaleza, o dicho de otra manera, los inventos más recientes en conexión íntima con los fenómenos básicos de toda vida orgánica, formaron el sustrato conceptual de sus prácticas. Por lo tanto, esta fusión orgánico-urbana cancelaría la prosopopeya como imagen poética dado que se trataría de un referente vital (en nuestro caso, la torre como metonimia de París).

Tour Eiffel: La tour, le de/tour y un «tour visuel»

El poema «Tour Eiffel» fue primeramente publicado en *Nord-Sud* (6-7, agosto-setiembre de 1917, 24-25), revista fundada por Reverdy, con quien Huidobro colaboró hasta su disputa ya ampliamente difundida.[8] Si bien el poema en la edición madrileña está fechado también en 1917, existen notorios cambios respecto al de *Nord-Sud*, en éste sólo la escala musical rompe la horizontalidad de los ver-

[7] En una entrevista con Pablo Suero para *Noticias gráficas* (Argentina, 1932), Huidobro, al referirse en general sobre la nueva poesía, dice: «En esa hora de crepúsculos [se refiere aquí al simbolismo en poesía y al naturalismo en novela] la única aurora que se insinúa es el unanimismo de Jules Romains» (García-Huidobro McA 95). Las ideas de Romains también son referidas con frecuencia por Delaunay y Apollinaire.

[8] Existe sin fecha un manuscrito de unos 25 versos que más probablemente fuera matriz de la versión de *Nord-Sud* y de *Tour Eiffel*. Este primer borrador manuscrito, como la versión de *Nord-Sud*, están dedicados a Max Jacob (Fundación Huidobro). Existe traducción contemporánea al catalán de la versión *Nord-Sud* por la revista *El Camí*, 2, febrero 1918. En cambio, de *Tour Eiffel* —me referiré así a esta primera y única edición del poema-libro publicado en Madrid— existen varias traducciones al castellano. Rafael Cansinos-Assens lo traduce para *Cervantes* (septiembre 1919, 82-84)

sos que lo componen, alineados en tradicionales estrofas.[9] En cambio, la distribución y espacialización de los versos y una alternancia de tipografía en altas y bajas del poema-libro sobre hojas de colores transforma la edición en particular y singular. Aunque sin poseer el esplendor cromático ni el formato desplegado de dos metros de *La Prose du Transibérien et de la petite Jehanne de France*, colaboración artística entre Sonia Delaunay y Cendrars de 1913,[10] *Tour Eiffel* se muestra original respecto a la hasta entonces producción huidobriana. *Tour Eiffel* es un *livre d'artiste*, una singularidad en la que se supera al libro como tal y pasa a ser una obra de arte u objeto artístico. El espacio liminal e interdisciplinario entre un libro-poema y el libro soporte de una obra de arte crea el libro-objeto. En su vocación tridimensional, el *livre d'artiste* hace que el arte de exposición pública se privatice en su recepción individual y al mismo tiempo se democratice en la edición en serie. Sin embargo, se trata de una democracia con límites: el *livre d'artiste* suele tener restricciones económicas tanto en su producción —de ahí que la serie sea comúnmente reducida— como en su costo final, hecho que pueda resultar en una edición de lujo. Pero no todos los ejemplares de *livre d'artiste* suponen un precio alto aunque muchos terminen catalogados como raros e ingresen a las colecciones de bibliófilos. La presencia de la manufacturación o artesanía junto a formas de reproducción tecnológica es parte constitutiva de esta especie. En su ejecución e impresión suele intervenir el artista. Los rasgos de *Tour Eiffel* sin duda alguna obedecen a este género editorial que aparece en Francia en el último cuarto del XIX como reacción a la producción académica del libro que al tratarse de impresiones contemporáneas de texto e ilustración, se privilegiaba el primero sobre la segunda y ésta solía ser de baja calidad. El ingreso de la fotomecánica en la reproducción de las imágenes fue utilizado en detrimento del color, el tono y el detalle. Las editoriales se aprovecharon de la nueva tecnología para la impresión

---

dándole puntuación final a las estrofas. Teófilo Cid vuelve a traducirlo para la edición *Obras Completas* dirigida por Arenas (1964), José Zañartu para *Obras poéticas selectas* (1957) y *Obras Completas* dirigida por Montes (1976), y Rojas para *Obras poéticas en francés* (1998), siendo esta última a la que aludo con cierta libertad y la que se transcribe al final de este capítulo.

[9] Según Goic, «la inclusión de una dimensión visual figurativa, contra la simple disposición del poema en la página mediante blancos y espacios, define una posición diferente, que separa y afirma la originalidad de Huidobro, frente al poeta francés Pierre Reverdy, quien delimita claramente su restrictivo espacialismo en *Self-defence* (1919)» (2002, 34). Sobre esto, ver nota 28 del capítulo dos.

[10] Cendrars proyectó que la extensión del poema de 2 metros sumada a la edición total de 150 copias alcanzara la altura total de los 300 metros de la torre Eiffel. Si rupturista el gesto, también hiperrealista.

de medio tono para bajar los costos pero al mismo tiempo esto afectaba la calidad de los libros ilustrados. Según Donna Stein es el reclamo del valor estético junto a la afluencia económica de una clase burguesa en ascenso durante la Tercera República donde se forman sociedades de bibliófilos y con ellas una revitalización del libro ilustrado (18). La ruptura vanguardista de emancipación y transformación radical respecto a los modos de representación tuvo sin lugar a duda un fuerte impacto en el libro de artista, siendo tal vez los rusos y dadaístas los mejores exponentes en este sentido.[11]

Tour Eiffel posee casi todos los rasgos de estas ediciones: una dimensión mayor (35cm x 26cm) al libro estándar aunque acorde a los ilustrados; una cubierta al «pochoir» diseñada por Robert Delaunay y estampada en taller; una reproducción en huecograbado en blanco y negro de un óleo del mismo artista: «La Tour 1910» como portadilla; páginas de diversos colores (amarillo verdoso, gris azulado, malva, naranja, verde agua, *beige*) y un cordón artesanal que las anuda, rasgo de la encuadernación «a la japonesa».[12] Por otro lado, como nota Carlos Janin, este poema supone un corte de apertura hacia el exterior respecto a la anterior producción poética de Huidobro.[13] A casi medio siglo después de las primeras expresiones vanguardistas sobre la torre Eiffel, Barthes sintetizó su simbología en su conocido ensayo «La Tour Eiffel» de 1964.[14] Aunque peque de cierta exaltación en sus formulaciones, como cuando se refiere a ella como «símbolo universal de París» (1979, 3), «monumento singular»(1979, 5), «significante

[11] Sobre el libro ruso ilustrado ver el trabajo de Susan Compton, *The World Backwards. Russian Futurist Books 1912-16*. Sobre el «nuevo libro» desde el punto de vista tipográfico ver el manual de Tschichold. Sobre una variedad de libros de artistas de diferentes épocas ver los catálogos *Figurare la parola* y *Artist's Books in the Modern Era 1870-2000*.

[12] Esta factura artesanal era común a otras ediciones que llevaría a cabo Sonia Delaunay de regreso a París en 1921. También existe una edición especial de *Hélices* de Guillermo de Torre, cuya tapa artesanal realizada por Norah Borges evoca en los arco iris los discos delaunianos (ver reproducción en Artundo 51).

[13] Cito el párrafo completo de Janin: «Le poème *Tour Effeil* (sic) suppose la première ouverture franche vers l'exterieur: sortie du *moi* poétique de l'espace clos au grand air; de l'espace imaginaire à l'espace réel, Paris étant le cadre principal du poème; du temps a-historique à celui de l'histoire, grâce à la participation de la tour dans la guerre de 1914-1918; passage enfin d'une poésie subjective et égocentrique à une poésie plus objective, où le *moi* n'occupe pas constamment le devant de la scéne. D'autres que le poète s'expriment, en effect, à la première personne, tandis que le poète est interpellé el passe de sujet à complément» (109).

[14] La edición usada aquí es la traducción inglesa publicada bajo el título *The Eiffel Tower and Other Mythologies* de 1979.

puro»(1979, 5), «el grado cero del monumento»(1979, 7), su análisis resulta adecuado a estos dos poemas de Huidobro.

Tour Eiffel lleva variantes tipográficas y distribución oblicua de versos en la página, similares a las usadas en *Horizon Carré* de 1917, colección acompañada por un dibujo de Juan Gris. En su aspecto cromático y de contigüidad entre imagen visual y texto, este poema-libro importa en cuanto antecedente a los poemas pintados y como resultado de una actividad interartística. El libro se nos abre con una doble presencia visual de la torre, a modo de una entrada de galería o limen por el que debemos atravesar para llegar al poema, cuya textualidad no puede desprenderse fácilmente de la mirada del lector que viene con sus pupilas impregnadas de imagen visual. Dicha contigüidad no necesariamente marca el final de un proceso y el inicio de otro, al contrario, el espacio liminal opera de tal modo que la mirada se superpone con la lectura en un proceso imprescindible en la construcción del sentido del poema.

Gérard Genette llama «paratexto» a ese umbral que incluye el nombre del autor, la ilustración de la cubierta, la designación de género, el frontispicio, la dedicación, el prefacio, entre otros elementos, y que guía y orienta la interpretación no sólo del objeto material que constituye el libro sino del discurso (1982, 10-11 y 1987, 7). Es más, el crítico llama «indecisa» a esta zona entre el afuera y el adentro; el paratexto no tiene límites rigurosos ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto) (1987, 7-8). *Tour Eiffel* presenta desde el *pochoir* de la cubierta la conjunción palabra-imagen que es constitutiva de los poemas pintados en 1922, como ya se ha visto en el capítulo anterior. Dicha conjunción se bifurca ya en la portada al declarar la autoría del poema a Vicente Huidobro (en la versión de 1917 firma «Vincent») y la de las pinturas a Robert Delaunay. Es interesante notar, tratándose de una edición madrileña, el dominio de la lengua francesa en el paratexto, siendo bilingüe sólo el precio de venta del libro, cuya información se da en la última página. Muy probablemente ya se anticipaba la distribución en Francia, una vez finalizado el conflicto bélico europeo. Cada ejemplar lleva una numeración estampada en la cubierta y aunque no se dé cuenta del número total de ejemplares en la información final, es muy probable que rondara sobre los 500. El ejemplar alojado en la colección del IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), por ejemplo, lleva el número 286.[15] Si bien la realización artesanal es la que caracteriza la cu-

---

[15] Vuelvo a agradecer a Pérez por la valiosa información sobre la realización de los textos de Huidobro. Según este comisario y especialista de la vanguardia, se podría especular sobre una tirada de

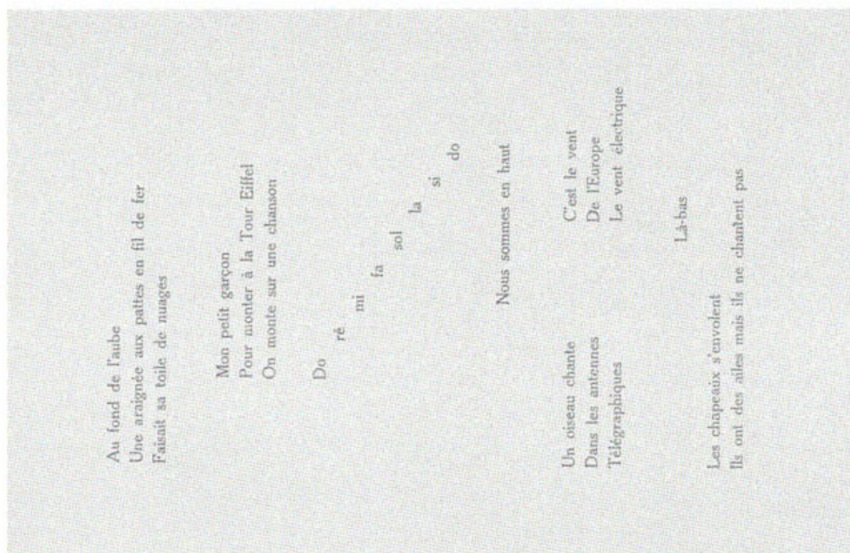
bierta y su encuadernación, la tipografía, en cambio, está resuelta convencionalmente según impresora de máquina automática de reproducción masiva. «La Tour 1910», a modo de frontispicio, prologa y prolonga, como veremos más adelante, la configuración de los cincuenta y cinco versos libres y sin puntuación que se hallan espaciados a lo largo de cuatro páginas.

A instancias del puro análisis, se puede determinar al menos tres momentos en el poema. Primero, una invocación inicial y apelativa que incorpora la torre al mundo familiar —en la segunda persona singular— con una serie de imágenes que integran un doble orden: uno natural: abejas/colmena/araña y cultural el otro: guitarra/palabras/tintero/telegrafía sin hilos. Un segundo momento en que la voz poética apela a su niño para subir la torre a la que luego extiende a Jacqueline, hija de Francia; y por último, la torre se dirige al hablante (o a Jacqueline) y éste/a a su vez la vuelve a invocar para cerrar con otra serie de imágenes asociadas a ella: pajarera/ campanilla /afiche y una anticipación al día de la Victoria. A este dinamismo de voces se da también un doble movimiento ocular y motriz, «là-bas» y «là-haut». A partir de la invocación inicial —observación de la torre desde abajo— la voz y el niño suben por una escala/escalera de notas musicales y se produce entonces un cambio del punto de mira ínsito, claro está, al ascenso.

Barthes señala que uno de los poderes míticos de la tour Eiffel es su doble condición de ser objeto de la mirada y al mismo tiempo mirador/punto de observación. En este sentido, agrega el crítico, la torre es un verbo completo, pasivo y activo a la vez, tiene los dos sexos de la visión. En esta operación la torre estaría transgrediendo la clásica división entre «ver» y «ser vista», y adquiere la «soberana circulación» entre ambas funciones (1979, 4-5). Esta soberanía está explotada sin duda en ambos poemas homónimos de Huidobro, aunque de mayor expresividad poética y sugestivo uso del espacio en el de 1918 que en el pintado de 1922. El momento del ascenso de la voz con el hijo/niño marca el inicio de una gira o «tour» (a pesar de su disparidad genérica en francés, muchos poetas e incluso Barthes explotan la pluralidad semántica del término), pero también la aparición de otro «tour» o truco, según otra acepción del francés, al que llamaré «un truco visual». La escala musical, metonimia tanto de la torre como de la música, es también escalera, según señala Nuria D'Asprer (80). El movi-

al menos 500 ejemplares. En parte, esto se comprobaría con el hecho de que con frecuencia *Tour Eiffel* aparece en subastas y catálogos de librerías de viejo, siendo su precio actual —según si lleva dedicatoria o no— de 9.000 a 12.000 euros.

miento tonal, sin embargo, que supone un ascenso no obedece a la lectura del verso —sea que comience de un extremo u otro— en el que los 6 tonos y dos semitonos se registran en descenso. Esta lectura nos daría el paradójico movimiento de «bajar subiendo» o «subir bajando». O sea, que para que haya consonancia semántica entre el ascenso motriz y el tonal se hace necesario un giro (un «detour») de la página de 90 grados hacia la izquierda.



Así, la página atravesada nos revela una estructura dispersa de lo que sería una torre fragmentada y múltiple formada por los versos verticalizados, siendo la escala musical uno de sus pilares. Lo legible se vuelve meramente visible y se lleva a cabo la literalización del símil e imagen inicial: la telegrafía sin hilos de la torre atrae las palabras como el rosal a las abejas. Elementos estos que luego se fusionan en un paralelismo sinestésico y metafórico: «Y es una colmena de palabras/ o un tintero de miel». El diseño de la torre fragmentada se realiza de las palabras que crean una geometría como aquella que las abejas hacen en los panales de su colmena.[16] El poema en un proceso de autorreflexión da cuenta, entonces, de su condición de escritura en tanto celebración de la torre —tema e insignia

[16] Esta alusión apicultural podría verse como signo de comunidad laboral. Tanto los discursos del propio Eiffel como del ministro de Comercio Lockroy, hacen clara referencia al proceso de

de la modernidad— como también del grafo y trazo —consonante a la desconstrucción delauniana de «La Tour 1910»—.[17] Se trata de una tipografía de significantes que denotan una figuración a la medida (fragmentada) de su objeto.[18] En este sentido, se cumpliría un doble proceso metonímico: la escala musical a su vez sirve de pilar lateral como parcialidad de la torre total, reforzando la densificación que supone toda metonimia en cuanto que amplía el detalle y «minia-

---

construcción de la torre, y a ésta como producto final, siendo el emblema de un nuevo esfuerzo cooperativo entre trabajadores y capitalistas (lo que estos discursos no mencionan es que la financiación de la torre fue hecha por Eiffel a partir de otra empresa contemporánea, el canal de Panamá, con la que se asocia el escándalo y veintidós mil obreros muertos en la fase francesa de excavación. Como resultado de la corrupción a gran escala, Eiffel fue sentenciado a dos años de prisión, pena que no llegó a cumplir, ver otros detalles en Darcy Grigsby (27-34)). El frontispicio del volumen I del informe de Lockroy, anteriormente citado, es significativo como un comentario oblicuo al símil del poema de Huidobro y al posterior paralelismo entre escritura y trabajo laboral. En el frontispicio aparecen las figuras de un obrero calificado y el de un artista llevando una figura de libertad y detrás de ellos se divisan la torre Eiffel y la cúpula del palacio de Artes Liberales (Levin 23). Si bien una interpretación que llevaría a ver el poema como un elogio al trabajo mancomunado dentro de un sistema liberal de producción capitalista sería un tanto extrema, no sería, sin embargo, inapropiado ver en estos versos una sensibilidad al aspecto social-laboral dentro de un contexto histórico-bélico que también supone una participación colectiva y nacional. En otro registro y uso de esta imagen, García Lorca crea para el homenaje que él y otros poetas de la Generación del 27 ofrecen a Huidobro en 1931, algunos versos jocosos e indicadores también del impacto de *Tour Eiffel*. La abeja en el poema de García Lorca se analoga con el poeta y su poesía, y comienza así: «Una abeja me ha contado/ desleída en dulce miel/ que te vas de nuestro lado/ hacia la torre de Eiffel/... Porque la poesía española/ ya no te puede olvidar./ Pues sin ti se queda sola./ Abeja en seca amapola/ sin néctar en qué libar./...» (*Poesía* 1989, 306).

[17] Jorge Schwartz en su estudio sobre la renovación formal y lingüística de Huidobro señala el elemento icónico-musical del ruiseñor en el canto IV de *Altazor* que por tratarse de la escala musical que desciende con la lectura, o sea «al revés», se hace pertinente citarla:

Pero el cielo prefiero el roDOñol
Su niño querido el roREñol
Su flor de alegría el roMIñol
Su piel de lágrima el roFAñol
Su garganta nocturna el roSOñol
El roLAñol
El roSIñol (1025)

Por su lado, Mireya Camurati también menciona este artificio de la escala musical, llamándolo *collage*, porque interpola elementos de existencia autónoma dentro de otro contexto (115).

[18] Para una torre completa y de estilo realista hecha de palabras ver la reproducida por Henri Loyrette bajo el título «La tour de 300 mètres construite en 300 vers» (486).

turiza» el conjunto como anota Michel de Certeau (153). Como bien explica George Yúdice al referirse al cubismo pictórico: «Cubist painters employ certain synecdochic 'clues' (such as the line-curve of a violin, a circle for the mouth of a bottle, etc) that serve as signs that denote certain iconic contexts (iconic enunciations, from the point of view of a pictorial discourse) such as 'this is a man playing the violin'» (1981, 110-111).

Del mismo año 1918, una serie de versos en *Ecuatorial* parecieran explicitar este «tour»/truco visual de *Tour Eiffel:*

> Los hombres de mañana
> Vendrán a descifrar los jeroglíficos
> que dejamos ahora
> Escritos al revés
> Entre los hierros de la Torre Eiffel» (2003, 501)[19]

Esta imagen de «jeroglíficos [...] escritos al revés» dan cuenta de la aventura creacionista, de un código sólo inteligible a partir de conocer un nuevo lenguaje que responde a un grado cero de civilización —gesto que extremará Huidobro en el último canto de *Altazor*—. La torre es caverna en la que se le inscribe los signos de una era, vestigios de un futuro, con la complejidad de estar escritos «al revés». La escritura no como instrumento nemotécnico sino como reminiscencia. Se trata de un presente originario que otorga un punto de vista que radicaliza el proceso de desciframiento/lectura y de un discurso crítico de total desafío que plantea el cubismo de estos años respecto a la conexión natural entre el signo pictórico y la cosa significada. El cubismo literario, en especial cuando estamos ante una imagen poético-visual como la del caligrama —trucado en el caso de *Tour Eiffel*—, estaría revelando la tensión intertextual existente entre la no arbitrariedad de la imagen visual respecto a la cosa que se quiere representar y la total arbitrariedad de la imagen poética ínsita en el signo lingüístico que la expresa. La fusión de una imagen con otra supone una superación de las fronteras de cada arte

---

[19] Oscar Hahn comenta sobre estos versos: «...es la torre de los pintores cubistas y de los poetas vanguardistas, análoga al célebre pararrayos celeste de Darío» (2003, 1574-75). Por su lado, Goic, quien acierta en ver «una matriz del despertar» en *Ecuatorial*, apunta que estos versos son: «...una suerte de *mise-en-abîme* [...] surge una duplicación de su sentido global o de esta instancia final profética y salvacionista. Podríamos decir que esta responde al mundo alterado y decadente de la primera guerra mundial con la revelación de la promesa de una redención americana bajo el emblema del Crucero» (1999, 24).

y al mismo tiempo un gesto hacia un arte total donde el espacio y tiempo se conjugan para dar un objeto nuevo.[20]

Sin constituir un caligrama como «Matin» o más complejo como el de «Paysage», ambos de *Horizon Carré* (1917), la escala/escalera de *Tour Eiffel* impone una modificación en la lectura y con ella una des/composición del edificio que bien podría responder a la visión fragmentada que los viajeros perciben a medida que ascienden o la obtenida desde diferentes puntos de la ciudad.[21] Este momento marca la pausa entre la visión completa que de ella tenemos desde abajo y la panorámica «en-haut». Las imágenes iniciales y finales del poema dan cuenta de su majestuosidad física asociada al canto no sólo en la metonímica escala tonal, en la guitarra, en el clarín, en la campanilla, sino también en su análogo natural: el pájaro y su derivado: «volière du monde» («pajarera del mundo»). En otro juego lingüístico, la mirada de vuelo de pájaro, conocida también como panorámica, es la que se da desde lo alto de la torre donde el pájaro canta desde las antenas telegráficas. La voz poética adquiere entonces un punto de vista que le permite percibir y leer el mundo, no ya el natural —un puesto mirador que crea una mitología naturista de valles, bosques y ríos— sino el que resulta de un paisaje urbano. Barthes comenta que la torre hace de la ciudad una especie de naturaleza, otorgándole una dimensión romántica de armonía. La ciudad se une a los grandes temas naturales que causan curiosidad al ser humano: el océano, la tormenta, las montañas, la nieve, los ríos (1979, 8-9).[22] Esta nueva percepción

[20] Susana Benko acierta al decir que el ideograma «encarna en este poema al movimiento», aunque deje ambigua su dirección ya que primero dice: «La escala musical transformada en escalera invierte el orden de subida o bajada de la Torre», pero a continuación agrega: «... mientras *se sube realmente* la torre durante la lectura, gracias a los recursos ideogramáticos» (134, la cursiva pertenece al texto citado). Respecto al poema en general, Frank Rutter bien señala que *Tour Eiffel* contiene un optimismo expansivo y un desarrollo dentro del mundo contemporáneo (64) mientras que para Yúdice «es el modelo perfecto de la creatividad del lenguaje en que las palabras (y no las cosas) se atraen» (1978, 55-56).

[21] En este sentido, la página atravesada nos daría un paisaje «tour/ista» muy a la Delaunay, quien de hecho se desplazaba por la ciudad con el objetivo de captar diferentes perfiles de la torre. Existe un diseño de 1922 en tinta del artista francés en el que líneas verticales y oblicuas de una torre desmembrada se cruzan con las firmas de muchos de los miembros de la vanguardia a modo de un enjambre de grafos y trazos (ver reproducción en *Vicente Huidobro. Obra poética* 2003, 1439).

[22] Barthes ve en textos románticos como *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo y *Tableau chronologique* de Michelet una anticipación de la visión panorámica de sensibilidad urbana moderna anterior tanto a la torre Eiffel como al aeroplano, tecnologías que hacen posible esa mirada de ojo de pájaro (1979, 8-9).

intelectual permite ver el mundo circundante como un espacio funcional que une tanto una visión global como detallada: una estructura según la definición de los estructuralistas. Entonces, tendríamos dos visiones que la torre demanda, a saber: una mirada familiar, diaria e irreflexiva que se opera «hacia» ella; y una que la mente negocia entre lo conocido y lo visto y que se efectúa «desde» ella. Esta última, la visión aérea, fuerza al espectador a un proceso de interpretación visual que separa, agrupa, reconoce fragmentos y su propia posición respecto a la estructura global. En el poema de Huidobro esta visión se traduce en ver volar sombreros cuyas alas no son de los que cantan; distinguir el Sena que duerme bajo las sombras de los puentes; y desde una posición ptolomeica —la torre— el «yo» poético (o Jacqueline), ve girar la Tierra y toca su clarín hacia todos los mares.[23] Su posición central coincide con la de la torre aunque ésta se yergue mayúsculamente sobre la voz en otra serie de imágenes que ahora aluden al ciclo vital de las estaciones, de la muerte que genera vida, del tiempo eterno ,o sea, crea un espacio universal y una atemporalidad sobre la cual reina.[24] Es más, la alusión metafórica a la aurora polar («Soy la reina del alba de los polos») contribuye a la mitología fundante de la modernidad ya que este meteoro luminoso que precede inmediatamente a la salida del sol, figurativamente connota un principio, un primer tiempo. La luminosidad de la aurora —como la de la torre Eiffel— le es propia ya que no se debe a ningún fenómeno de reflexión o refracción —y tampoco, por extensión a la estética de los espejos.

No obstante, su omnipresencia la hace testigo del aquí y ahora y la clausura del poema es clara inserción de una conciencia histórica: el final de la primera guerra mundial y la esperanza de una victoria. Es más, una lectura contemporánea a la publicación de *Tour Eiffel,* que se supone pudo haber sido hacia finales de 1918, durante la estadía de Huidobro en Madrid —de julio a noviembre— se hace más imperativa e inminente que la versión del poema publicado en 1917

[23] El término «ptolomeica», que responde originalmente a la posición fija del planeta Tierra según el antiguo saber astronómico, es hoy alusión laxa a toda posición central del individuo respecto a su entorno. En el caso específico de la voz poética en el poema y su posición fija que le permite ver girar la Tierra, se produce una suerte de solipsismo en el que se cruzan dos saberes, uno antiguo y uno más moderno. Según este último sería la posición solar que asumiría la inmóvil voz poética o de Jacqueline.

[24] Es precisamente sobre este aspecto que Barthes insiste en su condición de mito. La familiaridad con la que la torre se inscribe en la vida diaria (pensemos que para 1918 llevaba casi 30 años de existencia) es dato de su persistencia como una roca o un río, literal como un fenómeno de la naturaleza, cuyo sentido puede cuestionarse al infinito pero cuya existencia es incontestable (1979, 3).

dado que el armisticio se realiza el 11 de noviembre.[25] Dentro de este contexto, la imagen al comienzo del poema, «ta telegraphie sans fil», adquiere una significación histórica particular ya que la torre fue instrumento bélico durante el período 1914-1918 en las operaciones radiotelegráficas. La T.S.F. permitió dirigir a los aviones que sobrevolaban París y captar mensajes de los enemigos (Loyrette 497). Interesantemente, la torre Eiffel permaneció cerrada al acceso del público del 3 de agosto de 1914 al 31 de mayo de 1919, precisamente a causa de la guerra y a su estatus de «terreno militar».[26] Huidobro crea un ascenso imaginario y de tono creacionista dentro de un incuestionable contexto histórico. El verbo final «raconteras» («se la contarás») sin duda alude a este perfil como testigo y protagonista de la historia. Sin embargo, más feliz hubiera sido el elegido en la versión de *Nord-Sud*, en la que los últimos dos rezan: « Le jour de la Victoire/tu la crieras aux étoiles». Este «gritarás» está más próximo no sólo al optimismo final de triunfo sino también a «cantar», praxis poética por excelencia y tono general del poema que se evidencia anafóricamente en el verso «Canta Canta», amplificando así su efecto rítmico de pausa espacio-temporal.[27] El concepto de Romains sobre la energía orgánica investida en la ciudad moderna,

[25] Cansinos-Assens catalogó a *Tour Eiffel* como «poema cívico tarareado con la desenvoltura y frivolidad aparente de una canción de *music-hall*, en el que los retruécanos y las gracias traviesas espejean como lentejuelas y las estrofas semejan subir cantando una larga escalera... pero a pesar de ello [...] muestra ya un anhelo constructivo con respecto a los anteriores poemas...» (*Cosmópolis* 1:5, Madrid, mayo de 1919, reproducido en *Vicente Huidobro Obra poética* 2003, 1632-1633)

[26] Para más información sobre la cronología de la torre ver el estudio de Seitz, 142-148.

[27] En los últimos versos de *Hallalí* (1918) la voz augura una victoria semejante al poema analizado:

Et après	Y después
Tout en haut de la Tour Eiffel	En lo más alto de la Torre Eiffel
J'allume mon cigare	Yo enciendo mi cigarro
Pour les astres en danger	Por los astros en peligro
Là-bas	Allá lejos
Sur la borne du monde	Sobre el linde del mundo
Quelqu'un chante un hymne de triomphe	Alguien canta un himno triunfal
(2003, 608)	(Rojas 1998 207)

En cambio, un estudio reciente y todavía inédito de Emily Woodman-Maynard, da a estos versos de *Tour Eiffel* la connotación del fenómeno de la radio, que aunque incipiente para esta época, la expansión de sus ondas habría llegado al conocimiento de algunos artistas. Por lo tanto, más que un grito victorioso de fin de guerra, Woodman-Maynard ve una celebración de la nueva tecnología.

hace verosímil la familiaridad con la que la voz poética se dirige a la torre, familiaridad también la del ojo del paseante que la lleva, ineludiblemente inscripta, en su diario horizonte urbano. Por otro lado, toda recreación literaria/artística de lo cotidiano supone un extrañamiento, una desfamiliarización, una distancia suficiente y necesaria del ojo del artista que la vuelve a ver como nueva, según reflexiones del formalismo ruso contemporáneo a la vanguardia. Sin embargo, el énfasis humano se da sobre todo en el tercer momento antes señalado, y la voz poética es la receptora de las palabras. A esta interrelación de *unanimes*, no obstante, le acompaña otro gesto autorreferencial respecto a una doble representación: la de la propia escritura a la que aludí antes y a la de su condición de imagen reproducida: «afiche de Francia» (sea fotografía, tarjeta postal o cartel publicitario).[28] Tenemos entonces dos instancias en las que se mueve el poema: un desarrollo poético de celebración del símbolo y una conciencia interna del símbolo ya constituido —o siendo construido— en la extensión de los cincuenta y cinco versos. Escritura e imagen visual conforman una estrategia de expansión —contraria a la de la metonimia— en la que el todo es la parte: si París es Francia, Francia es la torre. Entonces se podría decir que el poema en su recorrido/tour va de una intensificación del símbolo como arte/técnica hacia una ampliación en el que el contexto histórico le confiere una dimensión mayor. Semejante interrelación de torre/lengua/guerra es el que posee, dentro de una complejidad visual mayor que *Tour Eiffel*, el caligrama «2ᵉ canonnier conducteur» de Apollinaire (2001, 75-76), reproducido como epígrafe a este capítulo. Aquí la prosopopeya concede a la torre Eiffel la facultad de jugar con la polisemia en la que se funden por lo menos dos sentidos de «tirer» en francés (sacar y/o disparar). Ambos son consonantes al motivo del poema: a) una boca que profiere un lenguaje —posible alusión a la TSF—, de eficacia tal que destruya al enemigo, y en este sentido se podría traducir, a expensas de desarmar el caligrama, del siguiente modo: «Salud mundo del cual soy la lengua elocuente que su boca oh París siempre dispare y siga disparando a los alemanes»; b) un uso coloquial en el que la boca de la torre le saca la lengua al enemigo en tono de burla.

Habría tanto en las pinturas de Delaunay como en el poema de Huidobro un espacio ambiguo entre el análisis destructor/constructor del objeto y su glo-

[28] Joseph Harris anota que desde los primeros tiempos de construida la torre, no hubo mapa de París ni cartel de turismo o publicidad asociada a Francia que no tuviera la imagen de la torre para crear una inmediata identificación. Sin embargo, no es hasta 1964 que adquiere reconocimiento del gobierno francés como parte de la herencia del país. André Malraux la declaró monumento histórico asegurando que no podía ser alterada sin una autorización especial (Harris 215).

rificación.[29] Dos estilos pictóricos del francés inauguran el acto de lectura a partir de un acto de la mirada que construye, a su vez, una imagen virtual y pre legible del poema. Uno, la cubierta, responde al de la serie de discos y ritmos circulares; el otro, en reproducción blanco y negro, al de la serie de torres de simultaneidad visual. Si bien cronológicamente las torres de Delaunay se presentan primero no tardarán en hacerse contemporáneas a las formas circulares. Ambas expresiones, sin embargo, podrían «leerse» como integrantes al poema, tanto por su factura como por los descubrimientos ópticos y pictóricos de Delaunay de esos años 10. La búsqueda de parte del artista de una pintura pura se basó en el color y la luz que desconectan y reajustan los contornos percibidos en la naturaleza, rompiendo así la «tiranía de la línea». Esta «brisure» permite la libertad de reconstruir la apariencia de realidad de acuerdo a un orden concebido cerebralmente basado en la síntesis de sensaciones percibidas. El simultáneo contraste de colores integrados en una composición con la suficiente flexibilidad para incluir varias imágenes también simultáneas, debía expresar el sentido más completo del ritmo urbano y universal dentro de la capacidad experimental y espontánea del artista. Pascal Rousseau, por su lado, explica que la aparición de *Disco* de Delaunay en 1913, «con su soberana frontalidad, [...] lleva hasta sus últimas consecuencias esta búsqueda de la 'pintura pura': una pintura puramente óptica, liberada de la mímesis, sin que por ello eluda una reflexión sobre la visión de los fenómenos externos» (2002, 33). Para agregar más adelante: «Delaunay se va acercando al ojo del espectador, conformando de manera cada vez más consciente el espacio de la representación sobre la forma hemisférica de la retina: la pintura hace objetivo el proceso mismo de la visión. Delaunay descubre esta fusión no sólo en el umbral óptico del cara a cara con la luz, sino también en el campo visual desmultiplicado propio del medio urbano. La mayoría de los motivos predilectos de Delaunay son 'objetos-espectáculo', esa categoría particular de edificios y de construcciones que se ven y desde los cuales se ve: al mismo tiempo instrumentos y sujetos de observación. Tanto si se trata de la Torre Eiffel como del Arco de Triunfo o de la Noria Gigante, son siempre lugares de

[29] El comentario de Maurice Princet —actuario, divulgador teórico de la cuarta dimensión en el ambiente artístico— es apropiado a efectos de contextualizar la temática obsesiva de Delaunay (y la recurrente de Huidobro) respecto a la torre Eiffel, y el impacto de ésta, duradero aún en 1912, cuando dice: «Nous accordons qu'èlle est platée là sans rien qui la justifie et qu'au premier coup d'oeil ce défaut d'harmonie nous déçoit. Mais il faut y regarder de plus près. La grâce de ses courbes, la sveltesse étrange des ses lignes lui donnent une véritable beauté» (En Buckberrough 326-327).

observación que permiten arrojar sobre la realidad una mirada inédita, cuyos denominadores comunes son la distancia áerea, la gestión circular de la mirada y la extensión panorámica del campo visual» (2002, 35).

Desde la Feria Internacional de París en 1889 no ha habido otra construcción de la altura de la torre *qua* torre; una escalera al cielo sin otro propósito fundamental que dejar que el ser humano se subiera a ella y diera un vistazo alrededor (J. Harris 209). Sólo otro artefacto tecnológico podía superarla en altura: el dirigible y el avión.[30] La visión aérea que tan bien se adapta a la teoría estructuralista de Barthes, es la que enfoca la torre hecha por Delaunay en el «pochoir» para *Tour Eiffel*. Una temprana fotografía aérea de la torre y publicada en *Comoedia* en 1909 fue una toma sobre el ápice de la misma desde el dirigible *Quo Vadis*, mostrando así una torre reducida a una forma geométrica contenida dentro de los paseos curvos de los Campos de Marte.[31] Delaunay realizó a partir de esta foto varias versiones litográficas, siendo tal vez la de 1926 («La Tour Eiffel») la más estilizada y abstracta de ellas. Los paseos de los jardines que la rodean que son ondulantes —tanto en la foto como en otra versión al óleo de 1922, «La Tour Eiffel et le Champs de Mars»— forman círculos superpuestos. A pesar de ser estas versiones delaunianas posteriores a la cubierta al «pochoir» de *Tour Eiffel*, nos dan la posibilidad de ver a este último como una temprana reflexión del conjunto. Sin duda, los cuatro puntos cardinales que acompañan con sus nombres los círculos concéntricos a su vez formados por una amplia gama cromática, sugieren un movimiento rotativo que dejan a la torre inmóvil, a cuyos pies los astros y los horizontes giran. «JE SUIS LA REINE D'AUBE DES POLES/ JE SUIS LA ROSE DES VENTS...» («SOY LA REINA DEL ALBA DE LOS POLOS/ SOY LA ROSA DE LOS VIENTOS») cantan los versos prosopopéyicos hacia el final del poema. Más aún, la aparente posición fija de la voz poética (o de Jacqueline) en el verso «Je vois tourner la Terre» («veo

[30] Es significativo recordar que el primer vuelo del dirigible que condujo el brasilero Santos-Drumont en 1901, estuvo estrechamente relacionado con la torre Eiffel. La Feria Internacional de 1900 propuso un premio a aquel que volara —en globo— alrededor de la torre (un «tour» propiamente dicho) en el término de media hora. El piloto brasilero ganó la competencia, eligiendo en cambio un dirigible para realizar la aventura. En parte, este hecho determinó que en 1903, Eiffel abriera un laboratorio en la segunda plataforma para el estudio de la aerodinámica y más tarde un tunel aerodinámico en su base, iniciando así el estudio científico de los vuelos aéreos (Buckberrough 48).

[31] Para un análisis comparativo entre esta fotografía y el cuadro de Delaunay «La torre Eiffel y los Campos de Marte» (1922) ver Gordon Hughes (92-93) y Rousseau (2002, 45).

la Tierra girar») sugiere una circularidad múltiple y simultánea: la visión panorámica —que a su vez lleva adosada la gestión circular de la mirada— en cuyo recorrido observa desde lo alto al planeta Tierra en movimiento. El «pochoir» de la tapa estaría representando en sus discos superpuestos esta dinámica que el poema construye.[32]

En cambio, la visión lateral, desde abajo, es la que el espectador tiene frente a la imagen al óleo, reproducida en blanco y negro, de «La Tour 1910». Ambas visiones son concordantes con los dos movimientos que se operan en el poema: «là-bas» y «là-haut». Contraria a la mirada irreflexiva que Barthes diera a la visión lateral, Delaunay desfamiliariza y conceptualiza la imagen de la torre y la trabaja fracturándola como si sufriera un sacudimiento espacial, filtrada por rayos de luz y en consonancia con los edificios que la enmarcan.

Delaunay inicia la serie de torres Eiffel en 1909; una repetición con diferencia en la que cada una de ellas trabaja una materialidad (óleo, litografía, lápiz, tinta china) y presenta una composición tan *sui generis* que se convirtió en la marca de fábrica del artista mismo. En el poema «Tour» de Guillermo de Torre de 1920, al que hice mención más arriba, fue autografiado sobre el espacio inusual de un paspartú, dedicado también a Delaunay y a sus torres pintadas, que quedan explícitas entre sus versos finales. Al mismo tiempo lleva implícita la activa participación del lector que debe ver en las bandas de versos dislocadas en el

---

[32] En el poema «Tour» (1913 y publicado luego en *Dix-neuf poèmes élastiques* 1919), Cendrars sintetizó ecfrásticamente el simultaneísmo delauniano con una analogía más explícita que la de Huidobro respecto al astro solar, recurriendo también a la imagen de la «aurora boreal» y a la TSF. El poema cierra de este modo:

> Gong tam-tam zanzibar bête de la jungle rayons-X express
> bistouri symphonie
> Tu es tout
> Tour
> Dieu antique
> Bête moderne
> Spectre solaire
> Sujet de mon poem
> Tour
> Tour du monde
> Tour en mouvement

A su vez, Goic interpreta los círculos de colores del «pochoir»como «correspondientes a la perspectiva desde la altura que traducen los versos: 'Là-bas/ Les chapeaux s'en volent/ Ils ont des ailes mais ils ne chantent pas'» (2002, 35).

marco —o paspartú— una convocatoria a la serie de torres delaunianas, una de cuyas imágenes llenaría el centro que se presenta vacío. En una versión castellana posterior a ésta, el poeta español realiza un juego entre su patronímico y la torre Eiffel. Permisibilidad del proceso económico de traducción entre lenguas, en el cual se suman y restan sentidos a un mismo poema.[33]

Cendrars comentó que en 1911 Delaunay pintó 51 telas sobre la torre antes de obtener el resultado que quería. Cendrars opinaba que no había una fórmula artística que pudiera resolver plásticamente el caso de la torre. El realismo disminuía la impresión de su altura, la viejas leyes de la perspectiva italiana la hacían magra. Si se la veía a la distancia, sigue Cendrars, la torre aparece dominando París, fija y perpendicular; cuando uno se acerca a ella pareciera doblarse y apoyarse en uno; se la ve chueca desde su primer plataforma y doblegarse a sí misma desde su punta, con las piernas abiertas y el cuello metido adentro. Según el poeta, Delaunay desmanteló la torre para darle un lugar dentro de su marco natural. La truncó y la inclinó para dar la impresión del vértigo que ella inspira; él adoptó diez puntos de vista diferentes, quince perspectivas para poder verla desde arriba, desde abajo, mientras que los edificios a su alrededor son mostrados de izquierda a derecha y de arriba abajo (J. Harris 220 y Buckberrough 56-57). En la esfera del cine experimental de aquellos años, existen dos incursiones fílmicas de René Clair: *Paris qui dort* (1924), una ficción absurda, y *La Tour* (1928), un documen-

[33] Este poema fue publicado en 1921 en *La Vie des lettres* (París, vol.V. 578-79) en versión horizontal y tipográfica, para luego aparecer en castellano y bajo el título «Torre Eiffel» (con dedicatoria a R. Delaunay) en el poemario *Hélices* de 1923. Las tres versiones varían someramente entre ellas, siendo la primera —el paspartú— menos conocida. Ésta se halla en el fondo Delaunay, Biblioteca Nacional de París. En la versión castellana de 1923 (34), De Torre resume y selecciona imágenes poéticas dedicadas a la torre:

Los mejores poetas madrigalizan a tus pies
Oh Tour Eiffel:
«Graciosa Palerma», Cendrars
«Zenit y nadir», Apollinaire
«Guitarra del cielo», Huidobro
«Símbolo de victoria», Beaudin
«Organo del Trocadero», Goll
«Lanza rayos», Soupault

A raíz del conocido artículo en *Alfar* en el que De Torre acusa a Huidobro de plagiar a Herrera y Reissig, el chileno publicó un suplemento que llevó el último número de *Création* (1924). Allí explicita con ironía y sarcasmo las imágenes que él mismo usó en su *Tour Eiffel* y las que elaboró De Torre en el poema homónimo incluido en *Hélices* («Al fin se descubre mi maestro»12-13).

tal lírico que capta a partir del ojo de la cámara mucho de aquello que Cendrars veía en las telas de Delaunay. En efecto, la descripción de Cendrars apunta al efecto «cataclismo» que el propio Delaunay asignara a un período de destrucción.[34] En «La Tour 1910» se nos presenta la torre en descomposición múltiple, haciendo que la parte inferior sea vista desde abajo, la sección media de cara a ella, mientras que su punta desde un punto superior a ella. Por otro lado, la parte de atrás de la construcción (o la más distante) se la expone junto a la de adelante, en un despliegue semejante a esos juegos de niños para armar. En este sentido, son tres las posibles miradas que la torre ofrece tanto en su presentación vertical como horizontal. El poema, por su parte, anuncia varios puntos de vista —análogos a la perspectiva pictórica múltiple, según la ya citada Steiner (180)— que van cambiando al saltar de posiciones elocutivas sin transición, resultando en la coexistencia de varias conciencias hablantes con cierto grado de indeterminación. Existe un «tú» de interlocución con la torre en el primer momento, y también el de Jacqueline en el segundo; un «yo» del hablante poético que luego con su niño pasará al «nosotros,» y un «yo,» cuyo valor deíctico se hace ambiguo y transmutable, como el de «Je vois tourner la Terre» («veo la Tierra girar»), que tanto pudiera ser de Jacqueline al responder a la voz poética, como de ésta que retoma el hilo del discurso poético abandonando a la hija de Francia con una pregunta meramente retórica. Pero otro «yo» majestuoso protagoniza un tercer momento, el de la torre en diálogo con la voz.

Por otro lado, las estrofas paralelas como:

Un oiseau chante Dans las antennes Télégraphiques	C'est le vent De l'Europe Le vent électrique
Un pájaro canta en las antenas telegráficas	Es el viento De Europa El viento eléctrico

ocupan espacial y visualmente una presencia simultánea, aunque la sucesión temporal de la lectura luego descomponga el artificio. Dicha simultaneidad se

[34] Estos comentarios de Cendrars fueron parte de una conferencia suya hecha en São Paulo en 1924 en conjunción con una muestra de pintura francesa en la que se incluyó un cuadro de Delaunay («La Tour Rouge») comprado por la artista Tarsila do Amaral un año antes del evento (en Travis 15).

deriva de la combinatoria del verso libre con la estética de la nueva poesía, para la cual según Huidobro al herir «distintamente la sensibilidad del lector, es más lógico cambiar la puntuación por blancos y espacios» (García-Huidobro McA 36).[35] Sin que exista una relación ecfrástica entre las imágenes creadas en el poema y la torre delauniana, la metáfora «una araña con patas de alambre/ hacía su tela de nubes» sugiere una simultaneidad visual en sus numerosos miembros cuya materialidad férrea se fusiona en la volatilidad nubífera, a la manera de la imagen plástica. Más allá de estas correspondencias, la inclusión en reproducción del cuadro de Delaunay también sirve como marco teórico respecto a la representación del objeto. Al mismo tiempo, su posición de portadilla introductoria al poema, cuyo cierre es un grito de victoria inminente del conflicto bélico, marca una ironía mayor dado que «La Tour 1910», perteneciente al coleccionista Bernard Köhler, será destruido por los bombardeos de una segunda guerra.[36] Se impone así un fenómeno que *a posteriori* nos hace reflexionar sobre el contexto no sólo de la producción sino de la recepción. En este sentido, se podría

[35] Para Huidobro la falta de puntuación se debe a que ésta «era necesaria en poemas antiguos, eminentemente descriptivos y anecdóticos y de composición compacta...», pero no así en la poesía creacionista por razones de estructura y su justificación es la ya citada arriba (Entrevista con Ángel Cruchaga Santa María para *El Mercurio* de 1919, en García-Huidobro McA 36). Respecto a estas dos estrofas visualmente paralelas, existe otra posible lectura que intercambiaría cada uno de los versos de cada estrofa, siendo el espacio en blanco un puente de contiguidad semántica entre ambas.

[36] Según Buckberrough (62-63 y 85), el cuadro original fue expuesto en 1911 en el Salón de Independientes de París y luego a finales de ese mismo año en Munich, donde fue comprado por el coleccionista alemán Köhler. También fue reproducido en el catálogo «The Blue Rider» (1911-1912), acompañando la exposición y bajo la dirección de Kandinsky y Franz Marc. Asumo que esta última en blanco y negro es la que se incluyó como portadilla en la edición madrileña de *Tour Eiffel*. En la edición de von Rosel Gollek, *Der Blaue Reiter* (404-406), a pesar de ser catalogada como «Der Turm 1911», se reproduce esta versión siendo la que corresponde a la de *Tour Eiffel* y no aquella de la colección Guggenheim de Nueva York, como lo indica la reproducción que ilustra el artículo de Antón Risco sobre el poema-libro de Huidobro (119). Es interesante notar, sin embargo, que en la publicación de este mismo trabajo de Risco en *Salina: Revista de Lletres*, 9, noviembre 1995, 78-82, no se incluye esta obra de Delaunay reproducida. Tanto Buckberrough como el informativo catálogo del Centre Georges Pompidou, *Robert Delaunay. 1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, indican la posterior destrucción del cuadro. Este último es más específico al informar los bombardeos de 1945 como la causa (134). Además, en la cronología del mismo catálogo se cita un fragmento de carta de Delaunay en el que se refiere a esta torre como «la grande Tour Grise» (33), por lo que podemos concluir que no se trata de la versión de la colección Guggenheim, que es roja, más allá de otros detalles notables que las diferencian.

aventurar que perdido el original y con él la autoridad y autenticidad del «aquí y ahora» —términos correspondientes al celebrado y hoy cuestionado ensayo de Benjamin— su copia recupera parte de esa aura perdida y resta único testimonio histórico de un época de lesa humanidad. Al mismo tiempo, permanece soberana como ejemplo de una revolucionaria técnica que modificaría las relaciones del arte y su público a partir de su invención.[37] Sin embargo, la cuestión se complica un tanto más si pensamos en su referente, la torre Eiffel, otra obra de arte en sí —en el sentido etimológico de *ars* como técnica— que si bien no tenía una larga tradición —tan sólo un par de décadas la separaba de las primeras expresiones de vanguardia— obtuvo muy pronto valor de culto y consecuentemente un aura adosada a ella que sobrevivió a las múltiples copias que de ella se hicieron. A partir de la reproducción técnica —fotografía y film— se hizo de ella un objeto portable con el que Delaunay trabajara tanto encerrado en su estudio como retirado en las afueras de la ciudad. *Tour Eiffel* es pues una convocatoria de técnicas tradicionales y modernas (el estarcido, la imprenta, la fotoduplicación) cuya singularidad —manifestación de una lejanía— le otorga un aura que lo convierte en un fenómeno de curiosidad bibliófila.

La cubierta al «pochoir» pareciera hecha para la edición madrileña durante el período ibérico de la pareja Delaunay y coincidiendo con la corta estancia de los Huidobro en la capital española. En este sentido, se podría hablar de una ilustración, condición *a posteriori* del texto poético. Existe también una versión litografiada de un tamaño mayor (76 x 55,5cm) sobre papel del mismo año y aunque con variantes de tono en los colores y bajo el título «Nord-Est-Sud-Ouest», se trata de la misma composición.[38] Como antes apunté, la serie de círculos y discos se produce contemporáneamente a la de las torres a partir de 1913. El «pochoir» sería una buena síntesis de ambos motivos. A su vez, la presencia de dos momentos en la pintura del artista, el prismático de las torres y el rítmico de los círculos, son también alternancias entre la figuración y la abstrac-

[37] «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» ha producido una variedad de lecturas interesantes. Ver la reciente colección de artículos editada por Hans Ulrich Gumbrecht y Michael Marrinan, todos ellos dedicados a este ensayo de Benjamin.

[38] El catálogo barcelonés *Robert y Sonia Delaunay* reproduce la litografía que se halla en la Fundaçâo Calouste Gulbenkian, Lisboa (2000, 169). Es de notar la semejanza entre esta imagen de Robert Delaunay y la que hiciera en 1913 su mujer, Sonia, para el *livre d'artiste La Prose du Transsibérien* en colaboración con Cendrars. En la parte inferior de las cuatro hojas plegables junto a los últimos versos del poema, se encuentra una torre Eiffel roja y estilizada a la que un aro parece abrazarla.

ción. Estos momentos que el propio Delaunay llama como de destrucción y construcción, respectivamente,[39] nos lleva a otro cruce interartístico. Si bien los artistas y poetas de estos años poseen una fuerte conciencia de grupo, en el que se intercambian reflexiones teóricas y se comparte un repertorio léxico y de imágenes afines, lo cierto es que también existe aquello que se llama pulsión o espíritu histórico o de época, como señalara Huidobro en una entrevista, precisamente a raíz de *Tour Eiffel*. En 1941 y para el diario *La Nación*, Georgina Durand le pregunta al chileno sobre el valor que éste atribuye a *Tour Eiffel*. La respuesta nos interesa: «Un valor puramente documental como cualquier otro poema. Significa un momento histórico del espíritu y nada más. Es hijo de sus padres y padre de sus hijos» (García-Huidobro McA 193).[40]

Volvamos a ese otro cruce. Apollinaire publica un pequeño poema, «Tour», en 1917 en *Portugal Futurista* que un año más tarde será incluido en *Calligrammes*. Sin embargo, originariamente, este poema, escrito en 1914 y dedicado a Delaunay, aparece en una tarjeta postal —medio epistolar que se adapta a la aceleración de la vida urbana— donde se reproduce en su reverso, el óleo en blanco y negro de «Tour Eiffel 1910», cuyo original era parte entonces de la colección de Köhler y vuelto luego a reproducir en 1918 como portadilla de *Tour Eiffel*.[41] No obstante, el contenido de este poema de Apollinaire pareciera avenirse mejor a la factura del «pochoir» que sirve de tapa del poema-libro de Huidobro que a la torre dislocada de la imagen que lo acompaña. En seis versos breves y de distribución tradicional (disímil a la publicación de 1917 que posee una

[39] Un ejemplo de estas anotaciones del artista sobre su propio arte se encuentra en sus cuadernos transcritos junto a mucha otra documentación en la edición de Pierre Francastel y Guy Habasque (1957, 75).

[40] Una viñeta urbana que da Huidobro en una entrevista completa parcialmente ese momento histórico del espíritu que se vivía en París: «Muchos de ellos vivían de barras de chocolate y también de la leche hurtada en las puertas de la vecindad. Pero hay una unión compacta de escritores, pintores y escultores disconformistas. En apretados racimos acuden todos a las exposiciones y recitales. Ya ha nacido el cubismo. Los burgueses rompen las telas a paraguazos y hay bofetadas a cada instante. Ésta es la época heroica [...] Modigliani muere de hambre en Montparnasse, que todavía no está invadido por los americanos nocherniegos tras los cuales vienen las suripantas y los 'dancings' que encarecen el barrio de los artistas obligándolos a desertar...» (García-Huidbro McA 96).

[41] Para un análisis de «Tour» de Apollinaire en relación a las ideas de Barthes, ver el artículo de Catherine Moore (1995). La referencia al cuadro de Delaunay (colección Köhler) y al poema de Apollinaire está en el estudio de Gustav Vriesen y Max Imdahl (32). Para una reproducción de la tarjeta postal ver la colección de documentos iconográficos de Apollinaire por Pierre Cailler (plaqueta 82).

espacialidad atípica), Apollinaire convoca los cuatro puntos cardinales y dos construcciones, la torre y la gran noria, cuyas geometrías triangular y circular se hacen consonantes con el «pochoir» en cuestión. El poema reza:

Au Nord au Sud
Zénith Nadir
Et les grands cris de l'Est
L'Océan se gonfle à l'Ouest
La Tour à la Roue
S'adresse.[42]

En esta rica intertextualidad que permea sin duda los trabajos de estos tres artistas, noto además el latente componente histórico para el que ambos poemas marcan un inicio (los «cris de guerre» en «Tour») y un final (la victoria en *Tour Eiffel*) del conflicto bélico: 1914-1918.[43] En ambos casos, la torre Eiffel es testigo y protagonista de una trama histórica y patriótica cuya dimensión internacional sacude a la especie humana por primera vez. Irónicamente, Delaunay, el único francés de los tres, llegada la hora de la guerra, desertará y pasará todos esos años en la Península Ibérica (1914-1921), mientras que Apollinaire, naturalizado francés poco antes de la guerra, muere a consecuencia de la misma. Huidobro arriba a París en plena guerra y será en Madrid, durante una estancia de meses en 1918, escapando del ambiente bélico parisino, donde entrará en contacto con la pareja Delaunay, como ya se ha dicho. Artistas y también seres humanos, transeúntes y mortales, que proyectan en la recreación del signo «torre Eiffel» la tan anhelada permanencia e inmortalidad.

Edgar Varèse, músico vanguardista, extrapoló modificando ligeramente una decena de versos de *Tour Eiffel* y bajo el título «Chanson de Là-haut» formó par-

---

[42] La presencia de la gran noria junto a la torre es también motivo recurrente que Delaunay practicara durante los años 1912 y 1913, en especial la serie de «Fenêtres» y «L'Equipe de Cardiff».

[43] Discrepo aquí con la interpretación de Moore (1995, 62), quien ve a estos «grandes gritos del este» como anuncio de la Revolución Rusa de 1917, siendo que el poema fue publicado en 1914 dentro del contexto de la primera guerra mundial para luego ser incluido en *Calligrammes* que lleva por subtítulo *Poèmes de la paix et de la guerre (1913- 1916)*. Es más, en *Les Tours Eiffel de Robert Delaunay* (1974), aparece dicho poema reproducido con la siguiente datación: «Berlin, 1912».

En el poema caligramático «2e canonnier conducteur» (*Calligrammes* 76), sin embargo, la carga histórico-bélica es aún más evidente en el saludo al mundo desde la punta de la torre para terminar en su base rechazando a los alemanes. Este fragmento del poema sirve de epígrafe a este capítulo.

te de *Offrandes*, partitura escrita en 1921 y estrenada en Nueva York el 23 de abril de 1922, a escasas semanas de la exposición de los poemas pintados en París. «La croix du sud» de Tablada constituyó su segunda parte. La concentración de instrumentos de viento, el acompañamiento de una voz de soprano para su compleción, más la elipsis de la torre en esta versión sintetizada, cuyo título también la omite, se convierte en una suerte de poema de mera autorreferencialidad músical. Los versos cantan:

La Seine dort sous l'ombre de ses ponts.
Je vois tourner la terre
et je sonne mon clairon
vers toutes les mers.

Sur le chemin de ton parfum
Toutes les abeilles et les paroles s'en vont.
Reine de l'Aube des Pôles,
Rose des Vents que fane l'Automne.

Dans ma tête un oiseau chante toute l'année.[44]

---

[44] El resultado de esta extrapolación que sacrifica el protagonismo de la torre queda testimoniado por la mujer de Varèse, Louise, quien dijo: «...La instrumentación alegre y meditabunda a la vez y la dulce voz de Nina Koshetz intensificó el tono del pequeño y hermoso poema de Huidobro sobre París y sus puentes [...] La primera composición, *Chanson de lá-haut*, fue repetida a petición del público» (En Teitelboim 98). Actualmente, reproducida en disco compacto se halla la interpretación de *Offrandes-Intégrales-Octandre-Ecuatorial*. De esta recepción da cuenta también Tablada, quien asistió al estreno y escribió el 21 de mayo de 1922 una crónica él mismo desde la «La Babilonia de hierro,» como gustaba llamar a Nueva York.

Me extiendo en la cita:

«En el concierto tercero y último de la serie se ejecutaron obras de Erik Satie, Poulenc, Acario Cotapos, talentoso músico chileno, y Edgar Varèse, por un numeroso grupo instrumental y con el concurso precioso de la joven y ya célebre soprano rusa Nina Koshetz.

En medio de tan escogidos programas fueron las obras de Varèse las que merecieron el más entusiasta tributo del público, un auditorio de intelectuales y personajes célebres en las letras, en el teatro y en las finanzas. En una sola fila de butacas veíanse a Georgette Leblanc-Maeterlinck, a Mme. Caro-Delvaille, esposa del célebre pintor que en estos días abrió una exposición de sus obras en la Quinta Avenida, al tenor Muratore y a Lina Cavalieri. Más allá el cónsul de Alemania entre un grupo de diplomáticos, que expresamente habían venido de Washington para asistir al concierto [...]

Era aquel, en fin, el público más autorizado para consagrar un arte que por su pureza, su fuerza y su originalidad, tardará aún en ser aplaudido por los filisteos ergotistas y por los burgueses impermeables.

En suma, *Tour Eiffel* ofrece en su factura y recepción lenguajes consonantes en la búsqueda de una nueva expresión de eufórica modernolatría. En este sentido, el poema huidobriano amplía sus potenciales artísticos al intervenir en y a partir de él, las artes visuales y musicales.

Trascendencia de la modernidad en «Tour Eiffel»

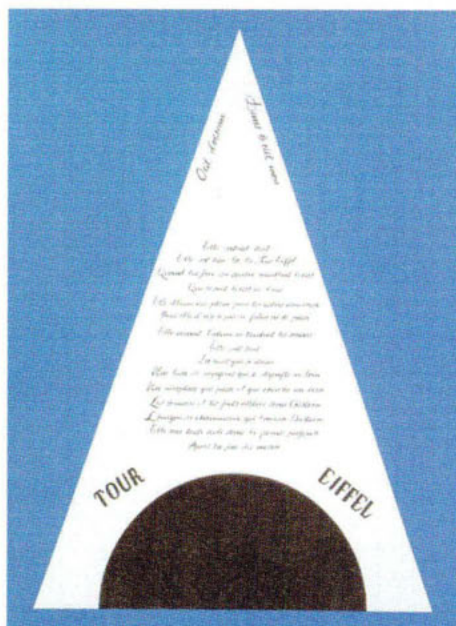
El poema pintado «Tour Eiffel,» segundo en el orden del catálogo-invitación, es el único título con nombre propio que responde a un símbolo familiar para los espectadores-lectores de 1922. El hasta ahora perdido poema original imposibilita llegar a conclusiones definitivas pero la versión reconstruida como serigrafía (73cm x 53cm) incluida en *Salle XIV* (2001, 44), más la maqueta existente y la fotografía del estudio del poeta en la calle Víctor Massé de París nos brindan suficiente material para un acercamiento crítico. No obstante, pocas serán las referencias a la caligrafía utilizada ya que sólo se cuenta con recreaciones aproximadas.[45] En una contingencia irónica, «Tour Eiffel» repite con diferencias la suerte corrida por «Tour Eiffel 1910» de Delaunay en que la copia suple al original. Sin embargo, al no tratarse de una fotoduplicación sino de una reconstrucción son varios los grados que la separan del original extraviado —y no destruido—; se podría hablar, entonces, de un «Tour Eiffel» otro.[46]

Las dos obras de Varèse tituladas *Chanson de là-haut* y *La croix du sud* fueron cantadas por la admirable Nina Koshetz y ejecutadas por un grupo orquestal de dos flautas, oboe, clarinete, fagot, cuerno francés, trompeta, trombón, arpa, dos violines, cello, viola, contrabajo y percusiones. Tras de las sendas ovaciones que siguieron a la ejecución de estas obras, críticos profesionales y amateurs discutían con entusiasta sorpresa las cualidades que sellan la música del joven maestro; de su belleza armónica, rítmica e instrumental, de las asombrosas combinaciones de su técnica, de la construcción perfecta y de la vasta sonoridad que hacía al grupo instrumental alcanzar el poder de una orquesta numerosa.

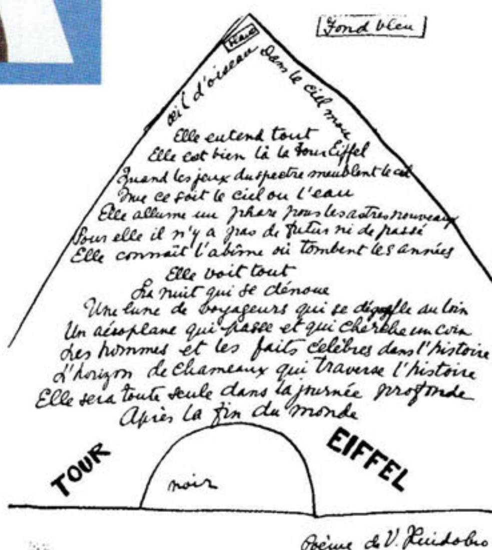
¡Bello ejemplo de música moderna que como las otras artes, poesía, pintura, es por excelencia autónoma y realiza la fuerza y la pureza de sus recursos propios!» (En Tablada, *Letra e Imagen*, sección *La Babilonia de hierro*).

[45] Vale aclarar que de hecho existen hoy dos reconstrucciones de «Tour Eiffel». Además de la realizada por el museo Reina Sofía, Goic llevó a cabo la que salió en la tapa del número *Anales de literatura chilena*, 4, 2003. Aunque ambas respetan el uso de la cursiva y la letra de molde según la maqueta hecha por Delaunay, los estilos caligráficos varían. La que aquí se reproduce responde al catálogo-álbum de MNCARS (2001, 44).

[46] Al referirme a esta condición de contingencia simplemente marco la transitoriedad que supone una obra perdida. Señal de esto fue el hallazgo de «Marine» y una versión de «Océan» como



«Tour Eiffel»- serigrafía (MNCARS)



Boceto de «Tour Eiffel».
Colección particular.
Santiago de Chile.

---

dejé constancia en la nota 67 del capítulo dos; como así también el descubrir que «Moulin» era la estampación a una tinta coloreado por Camino Malvar, y no el poema pintado original como se creyó durante mucho tiempo. Además de ver aquí una tarea arqueológica en cuanto a la recomposición del artefacto-serie, como ya señalé, no cabe duda de que se trata también de una pesquisa a la Sam Spade o Philip Marlowe.

Si bien el uso de páginas de color en la edición *Tour Eiffel* de 1918 no revisten intencionalidad alguna en términos de composición sobre la cual estarían impresos los versos, «Tour Eiffel» de 1922 sí tiene una materia cromática mínima que al ser parte del referente se constituye en significante: un cielo azul, letras en negro sobre un superficie blanca y un arco negro. En síntesis, se nos ofrece un paisaje urbano en el que la torre se despliega en un protagonismo único, a modo de una postal o un afiche, aunque no de corte publicitario ni estridentista de los futuristas italianos, sino el de una metonimia visual a la manera de un construccionismo de los primeros abstractos de Kandinsky, Malevich o Mondrian, en los que la pureza de las formas geométricas y colores asumen la temática plena del cuadro. No obstante, la triangularidad de «Tour Eiffel» no llega a desprenderse de cierta figuración dentro de las formas geométricas ya que es el modelo piramidal que se encuentra en su base.[47] En cambio, «Kaléidoscope,» como ya se vio en el capítulo anterior, es el que asume la mayor abstracción de la serie.

Cuán extensa fue la colaboración de Robert y/o de Sonia Delaunay en estos poemas pintados es a ciencia cierta imposible de saber, como ya he puntualizado con anterioridad. La única documentación es la caligrafía de Robert Delaunay, a la cual se hizo referencia en el capítulo dos, de las maquetas en preparación para el álbum anunciado. De todos modos, dada la obsesiva recurrencia ya aludida por parte del pintor al motivo y la todavía estrecha relación amistosa entre el chileno y el francés en la década de los veinte, podemos especular que este segundo poema de Huidobro es otro ejemplo del diálogo interartístico entre pintor y poeta.

El título del poema pintado, a diferencia de los otros expuestos, aparece en la parte inferior de la composición con una caligrafía de letras de molde y de una disposición que ligeramente se inclina para acompañar el arco. Dicha base pudiera leerse también como un vocativo final. «Tour Eiffel» se muestra pasmosamente ingenuo como diseño: un triángulo isósceles blanco en cuya superficie unos dieciséis versos en caligrafía inglesa o bastardilla —similar a la de «Pia-

[47] Grigsby insiste en que la práctica de la ingeniería del siglo XIX se expresaba mayormente en formas geométricas sobre papel (25) que en ecuaciones algebraicas. Esto resulta ser paradójico para este crítico de arte ya que siendo la geometría un análisis de entidades abstractas, es mejor concebida en un espacio ideal y mejor explorada sobre el papel (13). De ahí que el dibujo sea constitutivo de la ingeniería dado que son «vistas desde la nada,» sin perspectiva, y son ejecuciones ortográficas que forman patrones para hacer cosas sin la distorsión formal producido de acuerdo a un punto de vista particular, o sea, son formas por excelencia (22).

no»— y uno último en mayúsculas —el título— se suceden sin puntuación alguna, igual que su homónimo de 1918.[48]

Con el único propósito práctico de análisis de los versos y a conciencia de que se traiciona en esta transcripción el poema-pintado como tal, paso a una traducción en la que la rima ha quedado cancelada:

Ojo de pájaro   en el cielo blando
Ella entiende todo
Está bien allí la torre Eiffel
Cuando los juegos de espectros amueblan el cielo
Ya sea el cielo o el agua
Ella enciende un faro para los astros nuevos
Para ella no hay futuro ni pasado
Ella conoce el abismo donde caen los años
Ella ve todo
La noche que se desenreda
Una luna de viajeros que se desinfla a lo lejos
Un aeroplano que pasa y que busca un lugar
Los hombres y los hechos célebres en la historia
El horizonte de camellos que atraviesa la historia
Ella estará totalmente sola en la jornada profunda
Después del fin del mundo
TOUR   EIFFEL

Una primera aproximación visual —sin la proximidad del ojo lector— al llenado caligrafiado en negro del espacio en blanco nos daría un entramado o encaje que simula una arquitectura férrea.[49] Un semicírculo negro define un arco y su-

[48] Marinetti proclamó en su temprano manifiesto y dentro de las muchas libertades del nuevo arte, la falta de puntuación como ruptura a toda atadura restrictiva del verso. Apollinaire en su poema «Zone» de 1912 (*Alcools* 1914), el cual se inicia con una apelación de la torre Eiffel como pastora de puentes, aplicará los nuevos procedimientos poéticos de pronto valor normativo y que según Jauss son: «el verso libre, desprovisto de toda puntuación, que permite jugar con la máxima diversidad de configuraciones métricas y rítmicas [...] y una nueva estética de la simultaneidad que, con el procedimiento de la fragmentación sistemática y el montaje amimético, permite integrar aspectos de la realidad, citas y fragmentos de recuerdos» (1995, 187).

[49] Aunque la torre Eiffel pareciera tener una osamenta férrea negra u oscura, lo cierto es que ha cambiado de colores a través de los años, desde el rosa irisdiscente en 1889, a los cinco tonos en dégradé de

giere el paradójico carácter abierto de su interior.[50] No cabe duda de que es mínima la referencialidad en términos de representación visual y sin embargo basta para que la reconozcamos como signo no sólo porque así se nos pide por su título sino porque una figura cónica es la que resume desde cualquier óptica la simplicidad de su forma. En este sentido, el interior es su exterior, no sólo el azul, el blanco y el negro marcan los límites de la figura sino que dos de sus versos desde «adentro» simulan la geometría del «afuera» —o la zona liminal borrosa entre uno y otro espacio—: «oeil d'oisseau Dans le ciel meu» («ojo de pájaro en el cielo blando») y «TOUR EIFFEL». La dislocación del verso —mínimo rasgo caligramático— obliga a una posición inicial del ojo que no tiene entrenamiento para otra lectura que no sea la horizontal, la que de inmediato se presenta con la tirada de versos que le siguen.[51] Este primer verso dividido en dos marca la punta ascendiente a la que aspira la torre como símbolo y arquitectura y dos son los elementos que colaboran semánticamente para reforzar este significante caligramático: el pájaro y el cielo. Ambos elementos, asociados tradicionalmente a una trascendencia positiva, duplican el ángulo del vértice superior del triángulo, el cual a su vez, en su connotación óptica y teológica, responde al ojo de dios según

amarillo-naranja en 1899, al rojo fuerte en 1954. Para una guía de los cambios ver la cronología de Seitz, 142-48.

[50] Barthes habla de la torre como objeto paradójico en el sentido de que un *tour* en su interior corresponde de inmediato a cuestionar el exterior. Uno no puede encerrarse en ella (como lo haría en una iglesia, un museo, un palacio) por su estructura abierta y por la forma longilínea que la define. De ahí que Barthes se pregunte y traduzco sus palabras: «¿cómo puede uno ser encerrado dentro del vacío, cómo se puede visitar una línea? [...] ¿En qué se convierte la función exploradora de su 'interior' cuando ésta se aplica a un monumento vacío y sin profundidad del que se pudiera decir que consiste enteramente en una substancia exterior?» (1979, 14-15). Aun cuando Barthes parece persuasivo en su interpretación me pregunto hasta qué punto una anécdota que él mismo usa para iniciar su ensayo le restaría fuerza a esta «pura substancia exterior» cuando cuenta que Maupassant a menudo almorzaba en el restaurante de la torre por tratarse del único lugar en París desde el cual podía evitar verla (1979, 3). Esta misma historia se cuenta de otro literato de la época, Alphonse Daudet, opuesto a la nueva cultura industrial según Levin (27). Interesante folclore del imaginario urbano en el que la misma anécdota enfatiza una misma paradoja: adentrarse en la torre para no verla.

[51] Aunque tengamos hoy las serigrafías de los poemas pintados reproducidos a la medida de un catálogo de museo, al que podemos manipular girándolo las veces que se requiera sin perturbar la cómoda mirada privada —igual experiencia la de *Tour Eiffel* de 1918—, es importante considerar que los poemas pintados fueron hechos para ser expuestos, o sea que su posición de objeto fijo en los muros —y por su tamaño— impone un cambio motriz en el espectador-lector que se halla en concurrencia pública y ante una mirada compartida.

la cosmovisión cristiana y a la rica simbolización emblemática de los tratados de alquimia, la masonería y la teosofía.[52] Es más, uno de los textos más antiguos del cristianismo, «Los misterios de las letras griegas,» (siglos V o VI d.C) interpreta el simbolismo de la escritura a la luz de la nueva religión y le da a la letra «delta» (Δ) del alfabeto griego el valor semántico de «cielo y la tierra» (Drucker 1995, 89). La consonancia entre la lectura de los versos interiores de «Tour Eiffel» y el simbolismo cristiano primitivo de la Δ, crea una tautología especular que apunta a un doble «origen»: el pictograma dentro de la historia de la escritura, y la trascendencia espiritual en la materia de la letra y la imagen. Huidobro no fue una excepción entre los muchos poetas y artistas vanguardistas que trabajaron con la larga tradición hermética y de creencias sincréticas. Su hijo Vladimir, en carta a Volodia Teitelboim, deja constancia de que «durante un tiempo Huidobro fue masón, lo que estimo atribuible principalmente a curiosidad acerca de ritos y prácticas masónicas, que a la sazón eran muy secretas» (234). Su novela-film *Cagliostro*, cuya matriz fue el guión escrito en 1923, es un buen ejemplo de esta «curiosidad».[53]

Por su lado, Delaunay, entre muchas de sus notas sobre el significado de la torre Eiffel, entendía en 1913 que los poetas abrazaban poéticamente la torre pues ella se comunicaba misteriosamente con el mundo entero mediante rayos de luz y ondas aurales sinfónicas (Hicken 54).

La imagen metafórica inicial de celestial vuelo apunta precisamente a esa visión panorámica a la que aludí en el poema *Tour Eiffel* de 1918 con la invención del dirigible y luego con el aeroplano. En 1909 —gracias al vuelo de Blériot primero, pero sobre todo el de Lambert que superó la altura de la torre Eiffel— se anuncia una nueva era respecto al concepto del espacio, la velocidad, la percepción y la geometría. Absorbiendo las numerosas imágenes de la nueva tecno-ciencia, Huidobro diría en su «Manifiesto de manifiestos» que «el poeta es un motor de alta frecuencia espiritual» y «ser poeta consiste en tener una dosis tal de particular humanidad, que pueda conferírsele a todo lo que pase a través del organismo cierta electricidad atómica profunda, [...] cierto calor que hace cambiar de dimensión

---

[52] Para una mejor apreciación de la iconografía hermética, ver *The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism* de Alexander Roob. En especial, los emblemas de Aurora donde el ojo, el pájaro y el triángulo, entre otros elementos, juegan un papel clave en la construcción del sentido.

[53] Teitelboim, con el subtítulo *La zona oscura*, cuenta la siguiente anécdota en su biografía de Huidobro: «El 31 de mayo de 1918, Picasso contesta a Huidobro [...] proporcionándole datos sobre ocultismo, fenómeno inasible, puerta de entrada a una región fantasmagórica que él desea traspasar. El pintor le da al chileno la información solicitada, acompañándola con el libro de Ernest Hello, *Fisionomías de Santos*» (65).

y color a las palabras» (*OC I* 1964, 670-71).[54] El impacto en las artes no se hizo esperar y sobre todo en los manifiestos artísticos de la época —el de Marinetti ya invocaba en el mismo año 1909 la adhesión a los medios mecánicos puramente artificiales, entre ellos los aéreos—. El avión como la torre tiene esa doble visión pasiva y activa a la que se refería Barthes respecto a la segunda, con la diferencia de que el avión lleva la velocidad como elemento constitutivo y le permite una mayor multiplicidad de puntos de vista. Además, esa misma velocidad y altura impiden al ojo humano desde la tierra ver con nitidez sus detalles y su interior queda cerrado, rasgos contrarios a lo que sucede con la torre. En este sentido, a la ya experimentada por la torre, se suma una nueva visión panorámica a la que Le Corbusier se refirió en un artículo, cuyo título supone una reflexión de ironía implícita entre objeto y visión: «Des yeux qui ne voient pas. Les Avions» (1921), para luego agregar en el prefacio de *Aircraft* (1935) que «L'avion nous a donné la vue d'oiseau. Quand l'oeil voit clairement, l'esprit décide limpidement» (en Rousseau 1996, 29).[55] Esta claridad y/o transparencia doble —visión y pensar/sentir—, apunta sin duda a la idea de trascendencia que supone toda elevación, toda ascensión. Por ende, el aeroplano que modela al pájaro en vuelo, absorbe también su visión.

Volviendo a «Tour Eiffel», en el plano horizontal se da una tirada de quince versos de rimas pares, encabezada por un «Ella» de resuelta omnisciencia: «Elle entend tout» («Ella entiende todo») y omnividencia: «Elle voit tout» («Ella ve todo»). Es una deidad a cuya consagración la humanidad trasciende. Dentro de los parámetros de la modernolatría, profanar el lugar superior al dios cristiano no necesariamente se traduce en blasfemia sino en ineludible consecuencia ante la tarea creativa del ser humano que en esas décadas parecía no tener limitación alguna, artística, científica y tecnológicamente hablando.[56] «Ella estará totalmente sola en la jornada profunda/ después del fin del mundo» son los últimos versos; auguran-

[54] Utilizo la edición realizada por Arenas (*OC I* 1964) para las citas en castellano, que son traducciones de los manifiestos en francés no incluidas en *Vicente Huidobro. Obra poética* (2003).

[55] Para una mejor comprensión del impacto del fenómeno aéreo, en especial en las pinturas de Delaunay, ver este excelente estudio de Rousseau (1996).

[56] J. Harris, en su estudio sobre la torre y la *Belle Epoque*, no cree exagerado relacionar su función a la de un talismán. Para ello se justifica con las ideas que Lévi-Strauss le señalara personalmente, respecto a que el ser humano moderno y secular adora más que ninguna otra cosa aquello que él mismo ha desarrollado y los objetos que han marcado récord a través de las eras (227). En cambio, Paz ve las nuevas deidades de la modernidad como una alternativa, cuando dice: «... creo que la empresa prometeica de la poesía moderna consiste en su beligerancia frente a la religión, fuente de su deliberada voluntad por crear un nuevo 'sagrado', frente al que nos ofrecen las iglesias actuales» (1956, 112).

do una suerte de apocalipsis que hará posible una nueva generación, una nueva era. Indudablemente, tenemos aquí el subtexto nietzscheano que certificara la defunción de Cristo y que Huidobro hiciera explícito a través de su *alter ego* Altazor, quien abrió «los ojos en el siglo/ En que moría el cristianismo» y quien interpeló al supremo: «Señor Dios si tú existes es a mí a quien lo debes» (Canto I 2003, 739 y 749). De Certeau, otro teórico de la cultura, habló de las propiedades de una torre que nos «permite leer el mundo, poseer un ojo solar, una mirada de dios» (140), aunque su objeto de reflexión fuera nada menos que el World Trade Center, de cuya precariedad hoy somos testigos los que cruzamos el siglo XXI. Ni De Certeau ni Barthes pudieron preveer en sus reflexiones que el ser humano es capaz de destruir aquello que creó en nombre propio y de la modernidad.

Poco más arriba se ha aludido a la cuestión del origen que postula este poema pintado. Si la torre es símbolo de la iniciación de una era, la vanguardia verá en ella la búsqueda de su propia originalidad, en tanto lugar de origen, como señala Krauss (157), a la que ya hicimos mención en el capítulo dos.[57] Pensemos en los versos «Tour/Dieu antique» del poema «Tour» de Cendrars o los de *Ecuatorial* antes citados. Por último, el propio Huidobro vierte en sus manifiestos conclusiones tajantes como la frase del final de «Non serviam»: «Una nueva era comienza» (2003, 1294), o más tarde en 1921, en «La poesía», dirá que los poetas son aquellos «que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación» (2003, 1297). Sin embargo, el poeta chileno entiende en su debido momento que el término «creacionismo» para su poesía podía ser mal entendido ya que existía una vieja corriente filosófica con ese nombre y que nada tenía que ver con su estética nueva (ver entrevista con Carlos Vattier de 1941, en García-Huidobro McA 207). Doctrina dominante de la iglesia oriental y occidental durante la Edad Media, el creacionismo de Buenaventura, Avicenas, entre otros, sostenía la doctrina de la creación del alma de la nada. Este partir de un *ex-nihilo*, sin embargo, no es ajeno al repertorio vanguardista, así lo deja asentado Girondo en el manifiesto de *Martín Fierro*, 1924, cuando declara: «todo es nuevo bajo el sol», y previamente el propio Huidobro en su

[57] Rafael Lasso de la Vega, singular figura española relacionada con el ultraísmo, sintetiza esta tensión en un poema dedicado precisamente a la torre en 1926. En una tarjeta postal cuyo motivo central es la propia torre Eiffel, el poeta, firmando bajo el seudónimo de Marqués de Villanova, escribe a mano cuatro estrofas rimadas, siendo la primera:

> Tu exacta lógica finge
> sin tiempo belleza eterna
> y antigua más que la esfinge
> a fuerza de ser moderna (*El ultraísmo y las artes plásticas*, 57)

«Arte poética» cuando afirma: «Sólo para nosotros/ Viven todas las cosas bajo el Sol./ El Poeta es un pequeño Dios» (2003, 391).[58] Si la torre Eiffel fue vista como sortilegio de un mago («génie») —el mote «génie civil» para los ingenieros civiles no debe sorprendernos según nos indica Grigsby (26)—, entonces, el poeta «mago» es su rival en la creación poética de nuevas realidades.

Aunque de otro orden, es interesante el discurso político de Huidobro de estos años, ya que traslada ese empuje creador de poeta a su ser social, cuando le dice a Alberto Rojas Jiménez (*El Mercurio*, 1924) —quien lo bautiza como «poeta francés nacido en Santiago de Chile»—: «quiero ir a Chile para hacer la revolución. Mi anhelo más alto es crear un país. Y crear este país en la tierra en que nací, es mi sueño de todas las noches» (García-Huidobro McA 48 y 50). Años más tarde, en 1933, articulará estas palabras informales en el manifiesto publicado por la revista *Europa*: «Jóvenes de América: Uníos para formar un bloque continental» cuando propone la creación de la «República de Andesia» (46), compuesta por Chile, Argentina, Uruguay y Paraguay, para luchar contra el creciente control de los Estados Unidos. Más allá del irrealizable y paradójico proyecto (no sólo Andesia supone una toponimia común imposible a todas las naciones arriba mencionadas sino que sugiere la creación de una nueva capital, pasando Buenos Aires a ser una especie de Nueva York y Santiago, una California) encuentro aquí un hilo conector con su poesía en cuanto a esa pulsión de originalidad/origen/creación de una nueva realidad, llámese poesía o nación.

La universalidad es el gesto más ambicioso al que apunta la nueva era que a su vez conlleva la torre en esta composición de 1922. Es más, si para la torre no hay futuro ni pasado («Pour elle il n'y a pas de futur ni de passé») es en un presente eterno que vive su existencia, es decir, un presente de renovación constante en el cual «enciende su faro para los astros nuevos». ¿Acaso un antimonumento? En el estricto sentido etimológico, la torre no glorifica ni celebra tradición ni religiosa ni militar

[58] Conviene recordar que en la tradición del pasado no toda la literatura fue referencial y mimética. En cuanto al lugar del poeta como creador y su producción como ejemplo de un *creatio ex nihilo* humano, Jauss menciona la poesía trovadoresca como el más autónomo de los géneros medievales (1982, 48). El poema IV de Guillermo de Aquitania es un buen ejemplo de esto. Traduzco:

> Haré unos versos que nada digan
> ni de mí ni de otra gente
> ni del amor ni de la juventud
> ni de alguna otra cosa
> ya que fueron trovados sobre un caballo
> mientras dormía (En Jauss 1982, 306, nota 12)

para la memoria (pasado y futuro) de sus ciudadanos.[59] Y sin embargo, posee esa condición atemporal y de transcendencia a la muerte a la que Henri Lefebvre alude cuando se refiere a la monumentalidad, cuyo espacio constituye a la vez un espejo colectivo a los miembros de una sociedad y un efecto de consenso (2000, 139).

Esta misma condición de permanencia es la que hallamos en algunos elementos de la naturaleza, por ejemplo, en la montaña, a la que el Huidobro de 1916 dijo abandonar en busca de otros climas más favorables («El creacionismo» *OC I* 1964, 679) y que en *Altazor* la imaginara como «suspiro de Dios» (2003, 734). En una nota biográfica, se podría ver aquí una sustitución de paisajes —y de lenguas— que el poeta chileno efectuara al abandonar —suerte de exilio voluntario— su Chile natal rumbo a la ciudad de las luces. Es más, el patrón geométrico —el triángulo— del poema pintado bien pudiera sintetizar la atemporalidad que la voz otorga al objeto creado por la cultura: la torre, por transposición de aquella que caracteriza la topología de su tierra: la montaña. Esta asociación es la que en última instancia se refiere Barthes, citado más arriba, cuando habla de la torre como parte de un «paisaje urbano», cuya armonía romántica es la que le brinda la mitología naturista, y cuya existencia es incontestable. En un recorrido bio literario, Huidobro va de la montaña a la torre y de ésta vuelve a aquélla, trasuntado de pulsiones metropolitanas que tienen, no por casualidad, a Gustave Eiffel como denominador común. La estación Central de Santiago fue ampliada y modernizada en 1884, cuya techumbre lleva la autoría de Eiffel, asimismo la catedral de San Marcos (Arica), entre otras osamentas férreas. Para fines de siglo XIX, los talleres Eiffel se habían instalado en Chile, sumándose así a una ilustre lista de arquitectos, ingenieros y diseñadores europeos.

Otro aspecto importante en la mencionada tensión entre modernidad y originalidad/origen es el uso de la caligrafía en todos los poemas pintados —como ya se ha visto en el capítulo anterior— siendo la bastarda o inglesa la que lleva «Tour Eiffel» en su cuerpo mayor, mientras que el título vocativo se presenta en letras de molde imitando a las del periodismo o carteles de la época. Esta tensión se encuentra también en *Tour Eiffel*, en su factura artesanal de libro cuyas hojas están anudadas por un cordón; en el uso del estarcido en la tapa (técnica antigua de ilustración), en la cola usada en la portadilla de «Tour Eiffel 1910» de Delaunay, que es a su vez una reproducción fotomecánica del original.

«Torre Eiffel» carece del dinamismo que tiene su homónimo de 1918. En parte se debe a la presencia monolítica de la tercera persona y de la consecuente

[59] Respecto a esta lectura, ver el estudio de Michel Serres (112-129) en contraste con el de Barthes.

única perspectiva. No hay diálogo ni saltos pronominales. «Ella» en anafórica concurrencia muestra su omnipresencia y la distancia objetiva que conlleva su posición de tercera persona. Esta presencia de lo femenino es reflexión teórica no sólo de Barthes, para quien la torre posee los dos sexos de la mirada (1979, 5) sino del feminismo francés de los 80. Moore resume esta última corriente cuando apoyándose de las ideas del propio Barthes, concluye que la bisexualidad de la torre desafia la unicidad del logocentrismo, celebra su diferencia y abre indefinidamente la puerta del sentido, de ahí la expresión «Tour Effelle» que le diera Hélène Cixous. En la unión de lo femenino y masculino, prosigue Moore, la torre es el puente privilegiado entre la tierra y el cielo (1995, 59-60).[60]

Huidobro, en su manifiesto «El creacionismo», consiente en la dualidad de todo ser humano y en su ser hermafrodita (aunque se halle frustrado). En esa dualidad existen dos fuerzas, una centrípeta y otra centrífuga. Es particularmente interesante notar el uso de imágenes a las que recurre Huidobro al explicar dichas fuerzas. En una analogía entre lo humano y la nueva tecnología de comunicaciones (como la de la torre Eiffel), nos dice: «Poseemos vías centrípetas, vías que nos traen como antenas los hechos que ocurren a sus alrededores (audición, visión, sensibilidad general), y poseemos vías centrífugas, que semejan aparatos de emisiones y nos sirven para emitir nuestras ondas, para proyectar el mundo subjetivo en el mundo objetivo (escritura, palabra, movimiento)» (*OC I* 1964, 677). De ahí que en «Tour Eiffel» el poeta («el infinito entero para el poeta» declara en este mismo manifiesto) se funda con la voz de «ella», la torre. Ambos se proyectan hacia lo universal y al elevarse y ser «oeil d'oiseau» en el cielo con la total comprensión y visión de las cosas, la torre trasciende y con ella la voz del poeta. Es el «yo» que luego se desarrollará plenamente en *Altazor*, y que asumirá una posición cósmica superior de visión y creatividad. En palabras de Walter Mignolo, la figura del poeta vanguardista sobrepasa los confines biológicos y temporales y se anonimiza y descorporaliza (134).[61] En «Tour Eiffel» habría esta disolución del «yo» en la tercera persona pero conservando para sí todas las facultades de extraordinaria plenitud: el saber y la visión totales.

La visión completa permite una simultaneidad de presencias que en el poema forman una enumeración de imágenes creacionistas sin nexo ni puntuación: «La noche que se desenreda / Una luna de viajeros que se desinfla a lo lejos/ Un aeroplano que pasa y que busca un lugar/ Los hombres y los hechos célebres en

[60] En otro estudio comparativo entre Huidobro y Apollinaire, Moore (1997) insiste en el discurso hermafrodita de *Altazor* y habla de su lenguaje como un desafío a la ley del padre (129 y siguientes).

[61] Ver el interesante estudio de Unruh sobre esta problemática, en especial el capítulo 2.

la historia/ El horizonte de camellos que atraviesa la historia».[62] La torre se proyecta eterna al sobrevivir el fin del mundo y se deifica dentro de los parámetros de la modernidad que ella misma representa, trascendiendo en el más allá en una absoluta soledad.[63] Ella es autosuficiente y autocontiene, al ser marco de los versos, imágenes que la glorifican: es ojo de pájaro; es faro para los astros nuevos, metáfora de los contemporáneos descubrimientos científicos o poéticos.[64] Esta contención, que se traduce espacialmente en la tipografía de la página, también la tiene el poema «Matin» de *Horizon carré*, donde la torre Eiffel junto al Sena y el Obelisco se hallan enmarcados a modo de puntos cardinales por el semema «SOLEIL,» en mayúsculas. Se recrea así un mapa astral en el que la ciudad luz, París, se sitúa en posición central alrededor de la cual el sol gira.[65]

---

[62] En *Ecuatorial*, se da una imagen semejante dentro de un contexto histórico de Egipto y sus pirámides. En el poema pintado «Tour Eiffel» esta imagen lleva implícta la carga histórica, que se repite en «histoire» al final del verso, así como del inmediatamente anterior, produciendo una cacofonía de ritmo y rima. Hacia el final de *Ecuatorial*, la voz poética dice:

Una tarde
        al fondo de la vida
Pasaba un horizonte de camellos
En sus espaldas mudas
Entre dos pirámides huesudas
Los hombres del Egipto
Lloran como los nuevos cocodrilos (2003, 501)

Más tarde en *Tout a coup*, 1925, el poeta invierte la misma imagen y dice en la estrofa 20: «Hay también los camellos del espacio y de los/ encantos/ Cargados de horizonte y de oasis sin horas» (Rojas 1998, 349).

[63] Ver el sentido trascendental en la construcción de la torre de Babel, cuya connotación también de caos lingüístico se podría analogar con el «descifrar los jeroglíficos» de los versos *Ecuatorial* antes citados. Otra torre bíblica y a la vez moderna es la que se plantea en el poema visual «Babel» de Próspero Rivas y que fuera publicado en *Elipse*, 7, 1922 (reproducido en Müller-Bergh 161). El tono negativo del futuro de la humanidad («en el próximo siglo no habrá poetas ni filósofos... / Sobre las viejas torres nacen cien rascacielos / son cien nuevas babeles Oppau una explosión») se halla íntimamente relacionado con la nueva tecnología como consecuencia de la gran guerra.

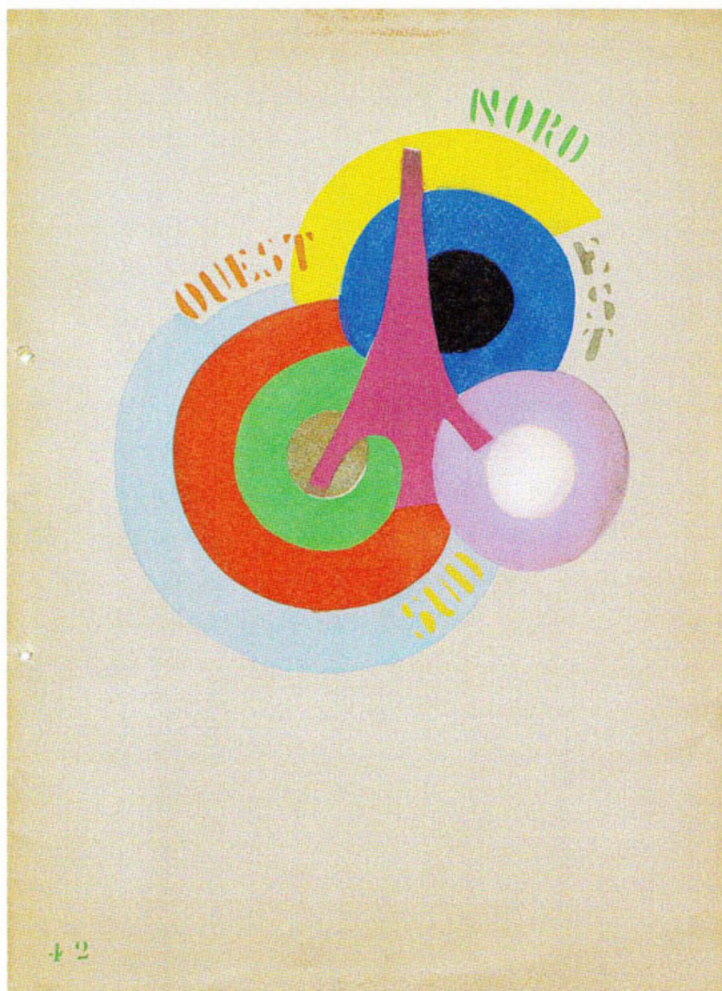
[64] Ver en el prólogo a *Adán*, 1914, el objetivo que Huidobro expresa en cuanto a aunar ciencia y poesía. Dice: «Mi Adán no es el Adán bíblico [...] es el Adán científico [...] En este poema he tratado de verter todo el panteísmo de mi alma, ciñéndome a las verdades científicas, sin por esto hacer claudicar jamás los derechos de la Poesía» (2003, 323).

[65] Dos títulos de recientes estudios histórico-culturales refuerzan el consenso general de la preeminencia de esta ciudad. Ver *Paris, Capital of Modernity* de David Harvey y *Paris. Centre of the World* de Patrice Higonnet.

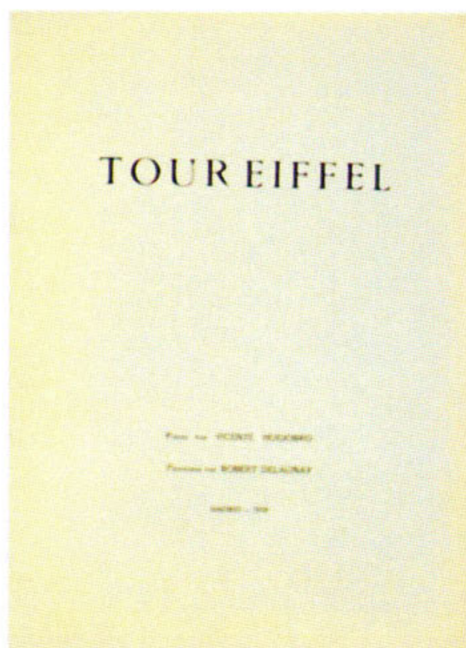
Aun en discursos tecno-científicos de fin de siglo XIX en los cuales políticos, ingenieros e industriales otorgaban a la torre conocimiento técnico, poder industrial y prestigio nacional y profesional, no dejaron de ver en ella ese lado trascendental más tarde explotado por poetas y artistas. Por ejemplo, Lockroy notó en el prefacio a su informe contemporáneo a la Exposición Universal de 1889, que su forma estética resumía la grandeza industrial y la fuerza de la era presente (léase sistema de producción liberal democrático). La inmensidad de su espira, que se entierra en las nubes, tiene algo de simbólico en el hecho de que al mismo tiempo que presenta una imagen de progreso es también una espiral sin fin en la cual la humanidad gravita en su *ascensión eterna* (Levin 22, énfasis mío). También contemporáneamente a su creación, Frantz Jourdain de la revista *L'Illustration*, manifestó que la torre era matemáticamente implacable, como el destino, y que su altiva cabeza casi parecía digna de adoración para quienes en el mundo no cesaban de repetir —en los últimos meses— el nombre de la nueva deidad con casi devoción religiosa (Higonnet 359). Por su lado, el diplomático y crítico Eugène-Melchior de Vogüé declaró en 1889 que esta moderna pirámide había sido eregida por un mandato espiritual y que en cada lógica traducida a los ojos había una belleza abstracta, algebraica (Grigsby 21). Aunque en varias y sucesivas etapas la torre fuera adosada con nuevas tecnologías de comunicación hasta llevar una antena de televisión que aumenta con unos 20 metros su original altura, con el paso del tiempo se fue desgastando el discurso científico para dar paso sólo al de símbolo universal y de modernidad. Más aún, ella forma parte integral tanto de un espacio urbano como imaginario al que James Donald llama «imagined environment». «This enviroment,» explica Donald, «embraces not just the cities created by the 'wagging tongues' of architects, planners and builders, sociologists and novelists, poets and politicians, but also the translation of the places they have made into the imaginary reality of our mental life» (8).

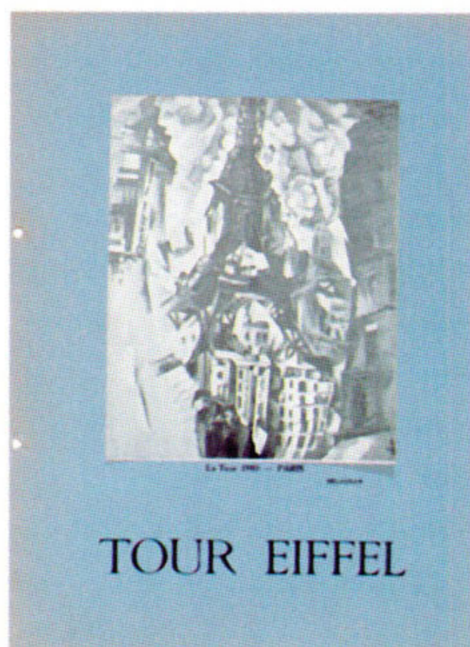
Barthes resume aquello que veo como perfecta síntesis en sí del poema pintado de Huidobro, cuando dice que más allá de ser la torre un pronunciamiento estrictamente parisino, la torre toca el repertorio de la imagen humana más general ya que su forma simple y primaria confiere una vocación de cifra infinita (1979, 4).

La simple forma primaria del triángulo se encuentra en la poética visual de Huidobro una década antes, anunciando lo que en París desarrollaría con mayor atrevimiento y despliegue. «Japonerías de estío» en *Canciones en la noche* contiene ese momento genético de poesía figurada.



Imágenes pp. 139-143:
Tour Eiffel. Imprenta de J. Pueyo. Madrid: 1918.
Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile.


TOUR EIFFEL


TOUR EIFFEL

A Robert Delaunay

Tour Eiffel
Guitare du ciel

Ta télégraphie sans fil
Attire les mots
Comme un rosier les abeilles

Pendant la nuit
La Seine ne coule plus

Télescope ou clairon

TOUR EIFFEL

Et c'est une ruche de mots
Ou un encrier de miel

Au fond de l'aube
Une araignée aux pattes en fil de fer
Faisait sa toile de nuages

Mon petit garçon
Pour monter à la Tour Eiffel
On monte sur une chanson

Do
ré
mi
fa
sol
la
si
do

Nous sommes en haut

Un oiseau chante
Dans les antennes
Télégraphiques

C'est le vent
De l'Europe
Le vent électrique

Là-bas

Les chapeaux s'envolent
Ils ont des ailes mais ils ne chantent pas

Jacqueline
Fille de France
Qu'est-ce que tu vois là-haut

La Seine dort
Sous l'ombre de ses ponts

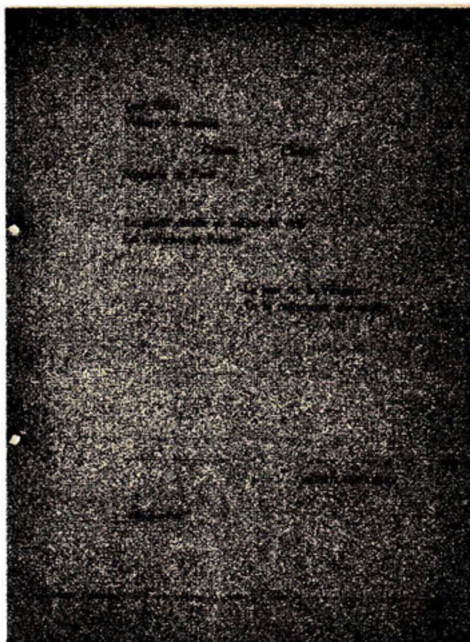
Je vois tourner la Terre
Et je sonne mon clairon
Vers toutes les mers

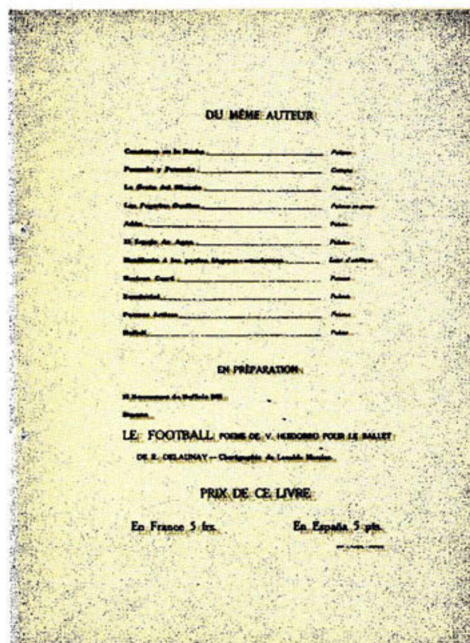
Sur le chemin
De ton parfum
Tous les abeilles et les paroles s'en vont

Sur les quatre horizons
Qui n'a pas entendu cette chanson

JE SUIS LA REINE DE L'AUBE DES POLES
JE SUIS LA ROSE DES VENTS QUI SE FANE TOUS LES AUTOMNES
ET TOUTE PLEINE DE NEIGE
JE MEURS DE LA MORT DE CETTE ROSE
DANS MA TETE UN OISEAU CHANTE TOUTE L'ANNÉE

C'est comme ça qu'un jour la Tour m'a parlé





DU MÊME AUTEUR

EN PRÉPARATION

LE FOOTBALL POEME DE V. [illegible] POUR LE BALLET DE R. DELAUNAY — [illegible]

PRIX DE CE LIVRE

En France 5 frs. En España 5 pts.

Torre Eiffel
Guitarra del cielo

Tu telegrafía sin hilos
Atrae a las palabras
Como un rosal a las abejas

Durante la noche
El Sena deja de correr

Telescopio o clarín

TORRE EIFFEL

Y es una colmena de palabras
O un tintero de miel

Al fondo del alba
Una araña con patas de alambre
Hacía su tela de nubes

Pequeñito mío
Para subir a la Torre Eiffel
Se sube por una canción

Do
re
mi
fa
sol
la
si
do

Estamos arriba

Un pájaro canta
En las antenas
Telegráficas

Es el viento
De Europa
El viento eléctrico

Allá lejos

Se vuelan los sombreros
Tienen alas pero no cantan

Jacqueline
Hija de Francia
¿Qué ves allá arriba?

El Sena duerme
Bajo la sombra de sus puentes

Veo la Tierra girar
Y toco mi clarín
Hacia todos los mares

Por el camino
De tu perfume
Se van todas las abejas y las palabras

Por los cuatro horizontes
Quién no ha oído esta canción

SOY LA REINA DEL ALBA DE LOS POLOS
SOY LA ROSA DE LOS VIENTOS QUE SE MARCHITA CADA OTOÑO
Y TODA CUBIERTA DE NIEVE
MUERO LA MUERTE DE ESTA ROSA
EN MI CABEZA UN PÁJARO CANTA TODO EL AÑO

Así fue como un día la Torre me habló

Torre Eiffel
Pajarera del mundo

Canta Canta

Campanilla de París

El gigante ahorcado en medio del vacío
Es el afiche de Francia

El día de la Victoria
Se la contarás a las estrellas

(*Obras poéticas en francés* 1998, 177-185)

Cuatro
«Japonerías de estío»: orientalismo parodiado y experimentación formal

Y sobre el agua azul el caballero
Lohengrín; y su cisne, cual si fuese
Un cincelado témpano viajero,
Con su cuello enarcado en forma de S.

(Rubén Darío, «Divagación»,
Prosas profanas, 1896)

El primer poema visual de Huidobro —quien entonces firmaba Vicente García Fernández— data de 1912. «Triángulo armónico» apareció en el último número de *Musa Joven* —fundada por Huidobro y Jorge Hübner Bezanilla— bajo el rótulo «Japonería», compartiendo con «Musset» el mismo espacio en la página, ornados ambos con dos guardas verticales que ofician de marco.[1] Éstos, como otros poemas publicados en la revista a lo largo de sus seis números, formaron parte de *Canciones en la noche* (1913), colección que pareciera haber querido abarcar y resumir un siglo de estilos, del romanticismo al mundonovismo. Paradigmáticas son las alusiones en los versos y dedicatorias a algunos poemas que denotan lecturas y marcan deudas del joven Huidobro hacia sus mayores: Valle-

[1] De Costa lo reproduce en el número monográfico de *Poesía* (1989, 24) que él mismo coordinara. Sobre la notoriedad de este año, las notas biográficas de Teilteboim apuntan: «1912 es el año de un joven apresurado. Además de publicar *Ecos del alma* y casarse, edita, junto a Jorge Hübner Bezanilla, *Musa Joven*, revista donde encuentran refugio y amparo varios muchachos que tratan de aprender de los grandes. Según ellos, a los modernistas siempre los capitaneará Darío. [...] La revista se publica, en primer término, como es de imaginar, con el fin de revelar 'talentos' nacionales. La caridad comienza por casa. Huidobro ensaya allí sus barruntos de caligramas. Su madre, que no es una novicia sino Ninfa Egeria de la alta sociedad prendada de la literatura, repleta columnas con su crítica teatral. Allí los jóvenes encuentran la puerta abierta [...] *Musa Joven* no se convertirá, sin embargo, en corral casero. No quiere ser una tímida provincianita perdida en el trasero del mundo [...] Los gigantes tendrán derecho a número especial. El 4 será dedicado a Charles Baudelaire. El 5, por supuesto, a Darío» (35-36).

Inclán, Darío, Gómez Carrillo, Heine, Gautier, Verlaine, Byron, Lamartine, Musset, Lugones. «El Huidobro de ese tiempo previo es un vicioso bebedor en vasos ajenos. Su caso habla de los riesgos complementarios que comporta la fortuna sumada a la impaciencia», opina Teitelboim en su biografía (41).

Propongo leer «Japonerías de estío» bajo un lente paródico, estrategia que le hizo posible al joven Huidobro el despegue hacia una nueva poética que muy poco después desarrollara. Linda Hutcheon define la parodia como una repetición con diferencia a partir de una «trans-contextualización» irónica e inversión (1985, 31-32). Diferencia que supone además una toma de distancia crítica —ya por admiración, ya por desprecio— respecto del modelo, o hipotexto, según lo califica Genette. Esta distancia le exime al Huidobro de los primeros poemarios una asociación plena con el modernismo,[2] sobre todo con la versión chilena del mismo, siendo Julio Vicuña Cifuentes, Antonio Bórquez Solar, Pedro Antonio González, algunos de sus exponentes; pero al mismo tiempo, es la distancia propia de la estima para con el epónimo del movimiento: Rubén Darío.

El componente plástico de «Japonerías...» se encuentra en la confección misma de *Canciones en la noche* como libro/objeto. Se trata de una edición cuidada, de tapas de color verde con ribetes rojos con el título completo: *Canciones en la noche. Libro de modernas trovas compuestas por Vicente García Huidobro Fernández*, impreso en negro y rojo y adornado con firuletes. Aunque no diste de la típica edición de época, sí lo es respecto a las dos anteriores del poeta.[3]

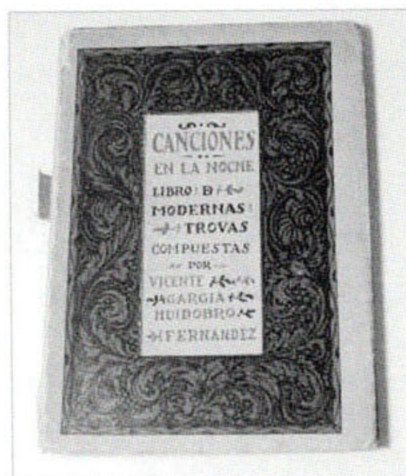
La paginación también guarda una particularidad: los folios que corresponden a la sección segunda, «Japonerías de estío», no llevan numeración, como si la obvia visualidad de la forma predominara sobre el verso y al uso tradicional de las ilustraciones incorporadas a un texto, es decir, se interrumpe la consecución y con ello se marca una diferencia. Son algo más que poemas para ser leídos. A

---

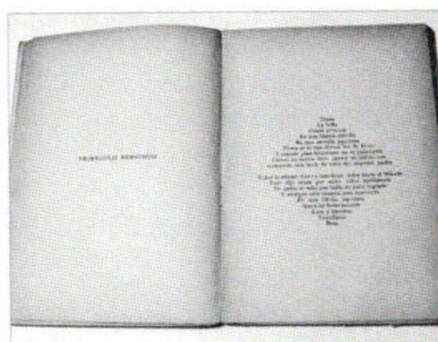
[2] De Costa opina que Huidobro da muestras en *Canciones en la noche* de su insatisfacción con los aspectos modernistas dominantes para los que la poesía es equivalente a lo sonoro y ornamental. La experimentación gráfica y la ridiculización de algunos motivos modernistas en combinación con poemas convencionales colaboran a la naturaleza dispar de esta colección, según este crítico (1984, 23). En esta línea, Goic señala dos rasgos que se combinan: el orientalismo modernista declinante, marcado por el humor y las rimas cómicas de los tres primeros, y el sencillismo mundonovista de «La capilla aldeana» (2002, 34). En un estudio anterior, Goic destaca «la intención burlona puesta en el lenguaje modernista» de este poemario (1974, 120).

[3] No obstante lo dicho, es importante señalar que *Ecos del alma* (con fecha 1912 en su exterior) lleva intercaladas imágenes de corte prerrafaelista y orientalista, afines al gusto finisecular. Sin embargo, la cubierta no presenta ningún artificio visual.

esto se agrega que la edición *princeps* dispone los títulos en la página anterior, con lo cual la figuración poética queda libre de intromisión paratextual, semejante a «Minuit» o «Moulin» de *Salle 14*.



Canciones en la noche. Edición Princeps 1913 - Fundación Huidobro, Santiago de Chile.



«Triangulo armónico» 1913 — Fundación Huidobro, Stgo. de Chile.

La ausencia de paginación y los títulos desplazados pudieran leerse como un «impasse» en la lectura de la colección; un alto que a su vez implicaría una reflexión sobre el género y la convención poética a los que responden. La inclusión de estos poemas visuales produce un corte y un espacio de hesitación de cómo

leerlos, cómo editarlos. En realidad, se sabe por el mismo Huidobro que el poemario salió con posterioridad a *Gruta del silencio*, cuando de hecho era anterior, atraso que se debió a problemas de imprenta según indica en *Pasando y pasando* (28). Este comentario daría un indicio de la particularidad gráfica de «Japonerías de estío» respecto a las publicaciones de la época en Chile (De Costa, «Trayectoria del caligrama» 1978, 36 y Morales 1990, 68).

Si estos cuatro poemas visuales responden al paradigma modernista y mundonovista en cuanto a la métrica, rima, léxico y motivos, formalmente hablando, se trata de artefactos excepcionales a la tradición poética latinoamericana y consecuentes con las primeras formulaciones sobre el arte que Huidobro manifestara.

En el número cinco de *Musa Joven* de 1912, Huidobro elaboró una semblanza literaria de admiración al genio de Darío, a quien le fue dedicado dicho ejemplar. En esas líneas que rezuman grandilocuencia expresiva, el joven chileno asociaba al nicaragüense con el «verdadero talento», de aquel que se ríe de las leyes de la estética, de la retórica, de las reglas y moldes fijos. En consecuencia, extendió su legado a aquellos que huían de la imitación al tener «alas fuertes para volar sin ayuda» y en pos de «crear cosas bellas» (4). Huidobro refundió estas ideas —vía una retórica menos metafórica y tono más concluyente— una docena de años más tarde, aunque convirtiéndolas en cita textual perteneciente, según él, precisamente a este número de *Musa Joven*. En el manifiesto «Le Créationnisme» (1925 y versión castellana de 1945) al insistir en su condición de adelantado como generador del movimiento homónimo, Huidobro se inventó a sí mismo como precursor al citarse: «El reinado de la literatura ha terminado. El siglo veinte verá nacer el reino de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, o sea de creación, como la llamaron los griegos, aunque ellos no llegaron jamás a realizar su definición» (2003, 1328 y 1338). Esta cita es inhallable en los seis números de *Musa Joven*. Pareciera haber aquí un anacronismo de aquello que habiendo podido articular a los treinta y dos años le hubiera gustado haberlo hecho a los diecinueve. Sea como fuere, de esas ideas en su homenaje a Darío importa destacar cierta conciencia todavía juvenil aunque certera del estado de la cuestión poética contemporánea a la producción de «Japonerías de estío» que aquí me ocupa.

En 1913 y desde la plataforma del número 3 de *Azul*, su segunda revista fundada con Carlos Díaz Loyola (Pablo de Rokha), Huidobro fue más allá de lo ya expresado en *Musa Joven*, al responder al crítico Omer Emeth de *El Mercurio*. Para eso recurrió a un ataque de aquellos que abogaban por una estética de

los espejos resultando ésta un anacronismo dentro de las pulsiones de la modernidad. En un remedo a las palabras de Emeth que aconsejaban a los poetas a beber de los clásicos, Huidobro responde: «...los señores clásicos, ellos sí tenían facultad para crear, pero ahora esta facultad no existe, en vista de lo cual imítenlos ustedes a ellos, sean ustedes espejos que devuelven las figuras, sean reflectores, hagan el papel de fonógrafos y de cacatúas y no creen nada [...] O sea: hoy que tenemos locomotoras, automóviles y aeroplanos, volvamos a la carreta [...] Muy dignos de respeto y admiración serán los señores clásicos pero no por eso debemos imitarlos. Ahora estamos en otros tiempos y el verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época y adelantarse a ella, no volver hacia atrás» (26). Huidobro intuyó, como también lo hicieran Apollinaire y los vanguardistas del viejo continente, que la poesía lírica tal como se la concebía hasta ese momento ya no tenía cabida; que la función poética del lenguaje se hallaba en proceso de cambio radical a partir de la contaminación con otros discursos —periodismo, publicidad— y con las invenciones tecnológicas y descubrimientos científicos.[4] Consonante y en contraste con una pulsión hacia adelante, Huidobro da una vuelta de tuerca hacia los orígenes de la cultura occidental —«los señores clásicos»— e implícitamente a la etimología griega de *poiesis* en cuanto a la actividad de «hacer», «producir», que conlleva la «facultad de crear». Este disparo hacia atrás no es otra cosa que lo ya apuntado en el capítulo uno como paradoja ínsita a toda ruptura con la tradición. «Japonerías...» debiera leerse, pues, como esa innovación formal —producto de un «hacer» o «crear»— según un contexto poético particularmente latinoamericano, pero devanando tácitamente el hilo del ovillo de la poesía visual clásica —sirvan el «Altar de las musas» de Dosíades, y «Alas de Eros» y «El huevo» de Simias de Rodas como ejemplos de los siglos III

[4] Huidobro estaba al corriente con los aconteceres culturales y publicaciones provenientes de las principales metrópolis europeas. Estaba suscrito a *Les soirées de Paris* y *Vers et Prose*. De Costa sostiene que muy probablemente fuera el primer ejemplar de *Les soirées de Paris* de febrero de 1912 donde Huidobro leyera la noción antimimética del nuevo arte expuesta por Apollinaire en «Du Sujet dans la peinture moderne» (1984, 32). Además, agrega De Costa en otro estudio, se hace evidente la resonancia del poeta y crítico francés —en especial sus *Meditations Esthétiques* (1913)— en el discurso que Huidobro diera en el Ateneo de Santiago en 1914 (1981, 41). Por su lado, Larrea insiste en las lecturas tempranas que Huidobro hizo de Gabriel Alomar, quien en 1904 imprimiera el nombre de «futurismo» (en su conferencia «El futurisme») como impulso suprasensible y ultraespiritual del ser humano, cuyo fin es modelar el mundo a imagen de sí mismo y crear «alcanzando de un vuelo la función misma de la divinidad». Larrea destaca la referencia directa que Huidobro hiciera del mallorquín en *Pasando y pasando* (1914) al mismo tiempo que lo evita cuando desconoce a su precursor en «Non serviam» (1982, 96-98).

y IV a.C., respectivamente. Sin embargo, Huidobro hace caso omiso de esta herencia traicionando así la tradición (valga la redundancia etimológica), a manera de un Teseo que habiendo encontrado el camino de regreso gracias al ovillo regalado por Ariadna, la traicionó al abandonarla y romper amarras hacia otro puerto.

El ignorar la tradición de los *carmina figurata* en sus escritos/entrevistas posteriores pudiera haberse debido a la posición voluntaria de querer ser portador de primicias, conducta recurrente en su estancia europea, que produjo enemistades insoldables. En 1931 y en entrevista con César González Ruano, Huidobro declaró: «Mis caligramas de 'Canciones en la noche' son de 1913, y Apollinaire, en su polémica con Marinetti, dice que los suyos son del 1914» (García-Huidobro McA. 88). El hecho de que décadas más tarde Huidobro calificara sus primeros experimentos visuales como «caligramas», —notar el olvido de la primera impresión de 1912 de «Triángulo armónico»— haciendo extensión anacrónica del término acuñado por Apollinaire para denominar a sus «ideogramas líricos», revela sintomáticamente la dependencia del chileno respecto del ítalo-francés.[5] No obstante, poco importa aquí el orden generativo de estas prácticas poético-visuales como tampoco si se trató o no de una innovación por parte de Huidobro. Lo cierto es que «Japonerías...» forma parte de lo que Bernardo Subercaseaux llama «nichos de apropiaciones» y «nichos contextuales» en los que entra la biografía, la estética y las condiciones socio-culturales mediadoras respecto a las nuevas energías culturales y a los ideales de cambio y renovación (1998, 70). Es más, el crítico chileno considera este sustrato orgánico y mediación contextual como componentes imprescindibles para que toda apropiación pueda afirmarse como acto creativo, como invención, y no como experiencia pasiva o imitación (1998, 117).

Esa primera postura de Huidobro se radicalizó en cuestión de poco tiempo con reflexiones teóricas que plasmó en *Pasando y pasando* y en «Non serviam» —ambos de 1914— como también en el prólogo de *Adán* (1916). En el breve prólogo auto-

---

[5] La tendencia general de la crítica huidobriana es seguir la denominación que el propio poeta hiciera de estos poemas visuales. Arenas (prólogo a *OC* 1964), Ana Pizarro (1971), Enrique Caracciolo Trejo (1974), Cecil Wood (1979), Eduardo Mitre (1980), Evelyn Picon Garfield e Iván Schulman (1984), De Costa (1978, 1984, 1987), Navarrete Orta (*Obra Selecta* 1989), Castro Morales (1998), Subercaseaux (1998), Hahn (1998), Goic (2002) y Gordon (2003), usan el término «caligrama» para referirse a los poemas de «Japonerías...» mientras que Camurati (1980) y David Bary (1963) lo evitan, siendo este último el único que acusa el origen alejandrino de este juego de dibujar la silueta del tema de la poesía mediante la distribución de las palabras en la página (38).

biográfico de *Pasando y pasando*, que supuestamente escribe en 1913, da comienzo un mayúsculo «YO», indudable afirmación egotista del joven de 20 años. En este aparece claramente la división del público —«que mis libros queden muy lejos de la visual de las multitudes y del vientre de la sana burguesía» (28)— que sigue presente en sus manifiestos de la época parisina como también en su reacción ante la clausura de *Salle 14* ya aludida. Más allá de dar muestras de una gran ambición temprana expresada tanto por lo ya realizado como por el auspicio profético de una vieja medio bruja, medio sabia, quien le habría dicho que «sería un gran bandido o un grande hombre» (*Pasando y pasando* 11) —recurso ventrílocuo—, estas líneas importan por la propuesta estética de lo nuevo. Mucho más preciso que en las páginas de *Musa Joven* y en *Azul* arriba citadas, Huidobro insertó en este prólogo una suerte de manifiesto; ese subgénero literario programático típico de la vanguardia. Reproduzco estas líneas que han sido escasamente referidas por la crítica:

> En Literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original.
> Odio la rutina, el cliché y lo retórico.
> Odio las momias y los subterráneos de museo.
> Odio los fósiles literarios.
> Odio todos los ruidos de cadenas que atan.
> Odio a los que todavía sueñan con lo antiguo y piensan que nada puede ser superior a lo pasado.
> Amo lo original, lo extraño.
> Amo lo que las turbas llaman locura.
> Amo todas las bizarrías y gestos de rebeldía.
> Amo todos los ruidos de cadenas que se rompen.
> Amo a los que sueñan con el futuro y solo tienen fé en el porvenir sin pensar en el pasado.
> Amo las sutilezas espirituales.
> Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas de las cosas. A los que saben escribir versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua y que solo advierten los de muy buena vista.
> Y creo que firmemente que el alma del poeta debe estar en contacto con el alma de las cosas.
>
> (*Pasando y pasando* 29-30)

Se trata de un discurso de enumeración anafórica que tiene un efecto acumulativo característico de la proclama. Posee una doble estrategia de afirmación y negación —futurista y agonista— concentrada en los verbos emotivos necesariamente polarizados: amar *versus* odiar. Realiza un corte con el pasado y una re-

tórica que anuncia un grado cero de la poesía. Si bien aquí no se articula el concepto del acto de crear como tal, es importante destacar una conciencia rupturista de avanzada. Es más, el joven poeta logró poetizar dicho concepto a través de una imagen: «escribir versos que se resbalan como la sombra de un pájaro en el agua», que se formula precursora definitiva de la creacionista.

Detrás de estas ideas están Darío y Alomar reciclados.[6] A este último dedica parte de otro artículo, «El futurismo», también de *Pasando y pasando*, en el que a través de palabras de Armando Vasseur alude directamente al «acto de crear» (170) que completaría en un diálogo intratextual, la exposición prologal.[7] Todos

---

[6] «El futurisme», conferencia dictada por Alomar en el Ateneu Barcelonès en 1904 y un año más tarde publicado por *L'Avenç*, abarcó cuestiones catalanas, sobre el ser humano y la naturaleza, sobre el genio, la necesidad de un futurismo y dentro de éste, un nuevo sentido de la poesía. Se puede encontrar en esas líneas un llamado a la rebelión, al concepto del poeta como creador, al arte como la relación misteriosa de las cosas, y a los espíritus para que se emancipen de las ataduras que oprimen («lligams qui els oprimien» Alomar 68). El manifiesto inserto en el prólogo de *Pasando y pasando* hace eco sintético de algunas de estas ideas. Por otro lado, es curioso encontrar en las notas críticas contemporáneas a la conferencia de Alomar, una que la resume como «La rebutgem l'herència del *non serviam*, símbol de rebeldia contra Déu, d'odi a l'home i al més gran misteri de l'amor que han vist els sigles» (Alomar 23, nota 23). Lectura ésta en sintonía con el manifiesto «Non serviam» leído en 1914 en el Ateneo de Santiago, según indicó el propio Huidobro en la publicación de *Antología* editada por Anguita en 1945 (Goic 2003, 1291).

[7] En los primeros párrafos del manifiesto «Le Créationnisme» al que se hizo ya referencia más arriba respecto a la falsa pista que Huidobro hiciera de *Musa Joven*, también se hace mención a la edición de *Pasando y pasando* como habiéndose publicado en diciembre de 1913 y en cuya página 270 habría dicho que el único interés de los poetas era el «acto de creación». Agrega en el manifiesto: «y a cada instante me refería a este acto de creación, contra los comentarios y contra la poesía hecha *alrededor de*. La cosa creada contra la cosa cantada» (la cursiva es del original, 2003, 1338). Lo cierto es que este pasaje no se encuentra en la edición, que en realidad es de 1914 y cuenta con 208 páginas en total. No cabe duda aquí de la importancia que tenía para el poeta el establecer precedentes anteriores a su viaje a Europa con respecto a su doctrina estética. Tampoco cabe duda del efecto de autoridad que él sabía tenían la precisión de fechas, números de ejemplares y de paginación, sobre todo para un público francés ajeno y lejano de sus primeras obras. No obstante, en su artículo «El futurismo» de *Pasando y pasando*, Huidobro cita a Vasseur en su auguralismo: «para el poeta augural, como el filósofo pragmatista, lo esencial no es el pasado estratificado en hechos, sino el *devenir*, y de este, el acto de creación, lo que va siendo, lo que va a ser, no lo que ya es». ¿Acaso Huidobro olvidó su fuente y en una falla nemotécnica la página 170 en la que se encuentra esta cita quedó trastornada y aumentada una década más tarde? ¿O respondería más bien a un debilitamiento del «rigor positivista», como señala Rojas, provocado por los cuestionamientos de la realidad y la idea de «verdad» a los que fuera sometida la era de las vanguardias? (*Obras poéticas en francés* 1998, 440).

ellos, Darío, Alomar, Vasseur y Huidobro hicieron frente común al futurismo de Marinetti, y en favor de uno anterior e hispano. El uruguayo Vasseur transformó en prosa poética un denuesto sarcástico a Marinetti y reclamó a la vez, su lugar precursor en uno de sus cantos de 1909 (*Cantos del otro yo*) cuando declaró: «...un Poeta de la Joven América, un contemporáneo del hombre de las ciudades, que ha creado el *Futurismo*, en hechos, en cantos, en libros, antes que tú soñaras en histrionizar la palabra;/ un innovador, ayer social, hoy subjetivo, siempre renovándose, sin dogmatizar su verbo, ni momificarse en escuelas,/ desde la falda occidental de los Pirineos, misericordiosamente,/ te sonríe,/ ¡oh, poeta milanés, calvo, espadachín, y 'fundador de escuela' a los treinta años!» (1955, 260).

En este corto período de gestación, pareciera haber una correlación entre las reflexiones y poemarios y las transformaciones patronímicas. Estas últimas resultaron en reducir la presencia paterna en su quehacer literario: el García Fernández de 1912 pasa a García Huidobro Fernández de *Canciones en la noche* y Huidobro a secas, a partir de *Las pagodas ocultas* de 1914.

¿Cómo conjugar las ideas incipientes, no obstante rupturistas, del joven Huidobro con el desarrollo cultural de su medio y con la propia producción poética? Si bien la intencionalidad autoral como el contexto social no son respuestas definitivas ni concluyentes respecto a la aparición de un poeta como Huidobro —previo periplo europeo—, considero que se trata de un momento de coyuntura y de algo más, indefinible tal vez, que en parte lo explica el poeta en la entrevista con González Ruano, antes citada. Ante la pregunta del entrevistador: «¿Y cómo tuvo Ud. esa intuición de la renovación poética en Santiago?» refiriéndose a «Japonerías...», Huidobro responde: «Apollinaire fue rebelde por cultura y yo por temperamento. Tenía una cultura insignificante, de colegio de jesuitas; había hecho algunos versos en latín. Mi revelación fue simplemente un 'no conformismo'. Recuerdo que me puse a leer a Góngora porque mi profesor nos hablaba mal de él» (García-Huidobro McA. 89). A esa falta de conformidad de Huidobro hacia su sociedad se suma una cultura santiaguina que no llegaba a cuajar con su agenda poética que ya por ese entonces comenzaba a vislumbrar. Si así fuera, se podría hablar de un determinismo por la negación que imprime al joven Huidobro con un gesto inicial de ruptura. Se inicia como poeta en un período que algunos estudiosos de la cultura chilena dan en llamar «generación del valor literario». Durante el período de 1890-1920 se crea en Chile según Gonzalo Catalán, «un espacio que específicamente asume el trabajo de producir los bienes literarios, sobre la base de un tejido cada vez más orgánico que se establece entre las diferentes instancias que participan en ese proceso de producción (Brunner y Catalán 138). Y si bien Alejandro Canseco-Jerez señala que en

1840 la República de Chile gozaba de la reputación de ser el país más culto de América Latina, gracias a la valiosa contribución de intelectuales iberoamericanos que se habían refugiado en el país (Andrés Bello, Domingo F. Sarmiento, José Joaquín de Mora), para comienzos de siglo XX la cultura capitalina permanecía todavía dentro de los cánones decimonónicos —léase romanticismo, realismo y simbolismo— con una fuerte presencia de la Iglesia respecto a la regulación de las manifestaciones culturales (13). Tal fue el caso de Omer Emeth, clérigo, docto en clásicos y periodista para *El Mercurio*, con quien Huidobro se enfrentó como ya se vio. Además, según Canseco-Jerez estaban vigentes un modernismo rubendariano —aunque agonizante— y una francofilia de la que la alta clase santiaguina hacía alarde. Un personaje sintomático de cambio que precede por muy poco tiempo a Huidobro y que responde socialmente a la misma élite socio-cultural, fue Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente José Manuel Balmaceda. Hacia 1887, el joven intelectual que ofrecía tertulias en uno de los estudios de la casa de La Moneda, criticaba la falta de carácter en Chile, la ausencia de escuelas y la inexistencia de condiciones para dar la fisonomía propia al arte, motivo que lo lleva a concluir que dada «la falta de espíritu no hay arte, solo hombres» (Canseco-Jerez 13).[8] Su amistad con Darío se produjo a la llegada de éste a Santiago en 1886. Para el joven Balmaceda Toro, el artista debía proclamar la «embriaguez de la forma», la total autonomía de la expresión artística con respecto al motivo o al objeto de la creación. La forma debía ser exterior y libre del mimetismo y de la representación figurativa. Canseco-Jerez ve aquí una premisa premonitoria del creacionismo huidobriano y de la poética emariana (16). Agrega el crítico que los movimientos estéticos anticonvencionales en Chile estaban encabezados por jóvenes salidos de la aristocracia o de alta burguesía chilena (17).

---

[8] Pedro Balmaceda Toro era «un francófilo empedernido», leía en francés y firmaba con el seudónimo de A. de Gilbert sus textos literarios y como Jean Luçon sus artículos periodísticos (Canseco-Jerez 13). Según Canseco-Jerez la burguesía partía a París a retratarse y era consumidora de bienes simbólicos, hecho que luego se transformaría en formas de participación cultural activa como el mecenazgo, becas y viajes de estudio, hasta la creación de chilenos en la vida artística internacional en París (24). En 1889 el idioma más usado en Chile luego del castellano era el francés (La Biblioteca Nacional de 1889 dijo tener 28.758 lectores, de los cuales 20.893 solicitan obras en castellano y 4.126 en francés, siendo sólo en inglés 102) (24). Asimismo, en 1882 se crearon salones oficiales imitando a los franceses. En arquitectura se realizaron edificios al estilo parisino como el Museo de Bellas Artes, construido por el francés Emile Jacquier como «copie conforme du Petit Palais» e inaugurado en 1910.

Por otro lado, García Canclini analiza el momento de modernización en las urbes capitalinas de Latinoamérica a comienzos del siglo XX del siguiente modo: «Como la modernización y democratización abarcan a una pequeña minoría, es imposible formar mercados simbólicos donde puedan crecer campos culturales autónomos. Si ser culto en el sentido moderno es, ante todo, ser letrado, en nuestro continente eso era imposible para más de la mitad de la población en 1920. Esa restricción se acentuaba en las instancias superiores del sistema educativo, las que verdaderamente dan acceso a lo culto moderno. En los años 30 no llegaban al 10 por ciento los matriculados en la enseñanza secundaria que eran admitidos en la universidad. Una 'constelación tradicional de élites' dice Joaquín Brunner, refiriéndose a Chile de esa época, exige pertenecer a la clase dirigente para participar en los salones literarios, escribir en las revistas culturales y en los diarios» (*Culturas híbridas* 82).[9]

La conciencia de poseer una «cultura insignificante» a la que aludía Huidobro en la entrevista que le hiciera González Ruano, no sólo apuntaba a la propia, la de aquel joven que a los dieciocho años comenzó a publicar poesía, sino también a la de su entorno social. Balmaceda Toro, García Canclini y Brunner coinciden en ver las limitaciones del Chile de entonces para la expansión cultural y/o creación de un arte de «fisonomía propia». Se podría decir que la experiencia juvenil de Huidobro es paradójica —aunque común a otros artistas de su clase— ya que como partícipe de esa «constelación tradicional de élites» tiene a su alcance y disposición la importación y usufructo de bienes culturales —suscripción a *Les soirées de Paris*, libros, visitas de intelectuales, viajes de la familia a Europa—, y sobre todo de los espacios privilegiados de formación: educación en el exclusivo Colegio San Ignacio; tertulias literarias presididas por su madre y otras organizadas por él mismo en las salas del suntuoso palacio familiar; la co-funda-

[9] No obstante, Catalán puntualiza en «Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920» algunos marcadores respecto a una ampliación del mercado cultural chileno. Si bien la «bohemia dorada» fue la primera promoción de corte con el pasado literario, (algunos de sus jóvenes miembros aristocráticos contribuyeron con el diario *La Época*, el cual para 1885 encarnó cierto espíritu renovador) fue recién en 1905 con la creación de la revista *Zig-Zag*, luego editorial, que determinó una nueva época en el mundo de los impresos. A esto se suma un incremento en los usuarios de las bibliotecas; en la enseñanza de las asignaturas de castellano y literatura en el aparato educacional; en los factores que confluyeron en el proceso de autonomización de la literatura: emergencia de escritores de clase media, la creación de los Juegos Florales por la Sociedad de Escritores y Artistas, la competitividad y profesionalización del oficio de las letras, etc. (ver estudio 2 en Brunner 1985, 101-140).

ción de las revistas *Musa Joven* y *Azul*, etc.[10] No obstante, este campo exclusivo del letrado no le brindaba el horizonte de expectativas que su nueva poesía parecía requerir, cuyo objetivo principal era el de volver a crearse. Es decir, su proyecto «creacionista» ambicionaba una modernidad de complejidad superior a la entonces existente en el Santiago de las primeras décadas y Huidobro lo intuyó. Su residencia en París a partir de fines de 1916 se hizo posible precisamente por ese *status* social preferencial que le permitió irse e inmediatamente incorporarse en el centro mismo de la vanguardia francesa. Los giros mensuales de los Huidobro desde Chile y el compromiso financiero del poeta para con la revista *Nord-Sud*, que dirigía Reverdy, son ejemplo de ello. Es decir, «compró» en París una parcela pequeña de ese campo simbólico del arte autónomo que Santiago no pudo ofrecerle. Su herencia patricia en Santiago le proveyó las armas de autoridad, de atribución —que en él se traduce en un paternalismo literario— y de condición de adelantado, las cuales supo usar para establecerse un lugar en Europa, aunque no sin polémicas. Igualmente, puso en ejercicio esas mismas armas para cortar el hilo umbilical con su clase y con el propio linaje de los Huidobro, siendo tal vez su prosa juvenil de *Pasando y pasando* el punto inicial de esa rebeldía. Y sin embargo, el surgimiento de un Huidobro que se aventuró a la ruptura no queda plenamente justificado por su condición paradójica de aristócrata y a la vez poeta díscolo. Una cuota de singularidad excéntrica de «ese temperamento» al que el mismo Huidobro aludía en la entrevista con González Ruano sin duda fue un ingrediente del «nicho contextual» de dimensión bio-socio-cultural. Si vamos al caso, Darío, un modelo mayor para el chileno, también se constituyó como fundador de una nueva poesía sin poseer su misma formación ni su linaje. Aquel que en las palabras liminares de *Prosas Profanas*, reclamaba la tarea demiurga en ese remate muchas veces citado: «Y, la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho en cinta» (50), para luego convocar en el prólogo de *El canto errante* a los jóvenes poetas a seguir «la invencible voluntad de crear» (1977, 306).[11]

[10] Al referirse Teitelboim a la primera muestra poética de Huidobro, *Ecos del alma*, hace también una síntesis de lo que fuera ambiente cultural de esos años cuando dice: «...se inclina en una sucesión de venias ante los mitos del clan. Incienso para los diosecillos lares. Acata, como un buen chico, la mitología religiosa-patriótica-militar que se respira en el hogar y en el colegio. Canta casi simultáneamente a su abuelo Domingo y a Arturo Prat. Se prosterna ante la Santísima Virgen, 'a quien corazón férvido adora' [...] exalta los poderes tutelares» (1993, 35).

[11] Mitre analoga a Darío y a Huidobro ya que ambos se acercan a la tradición francesa, a partir del simbolismo. Darío y Huidobro alientan una aligeración del castellano, liberándolo de sus férreos

Acaso se tratara de una sensibilidad moderna que pocos pudieron intuir y plasmar con el talento poético propio. En este sentido, Paz ve la modernidad como gesto cuando dice en *Poesía en movimiento*: «...la modernidad es una decisión, un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo [...] La tradición moderna es la tradición de la ruptura. Ilusoria o no, esta idea enciende al joven Rubén Darío y lo lleva a proclamar una estética nueva ([1966] 1977, 5). El segundo gran movimiento del siglo se inicia también como ruptura: Huidobro y los ultraístas niegan con violencia el pasado inmediato». Paz le da a Huidobro el lugar inaugural de la poesía moderna, o más precisamente, de la poesía como obra abierta ([1966] 1977, 11).

Según Benedict Anderson los movimientos modernistas surgen en la Europa continental, no donde ocurren cambios modernizadores estructurales, como el caso de Inglaterra, sino donde existen coyunturas complejas o «la intersección de diferentes temporalidades históricas». Se trata de un campo cultural de fuerza triangular en el que intervienen decisivamente: «a) la codificación de un academicismo altamente formalizado en las artes visuales y en las otras, institucionalizado por Estados y sociedades en los que dominaban clases aristocráticas o terratenientes, superadas por el desarrollo económico pero que aún daban el tono político y cultural antes de la Primera Guerra Mundial; b) la emergencia en esas mismas sociedades de tecnologías generadas por la segunda revolución industrial (teléfono, radio, automóvil, etcétera); c) la proximidad imaginativa de la revolución social, que comenzaba a manifestarse en la revolución rusa y en otros movimientos sociales de Europa occidental» (en García Canclini, *Culturas híbridas* 85). Para Anderson, cuando se observa en conjunto el modernismo europeo, se advierte que éste floreció en las primeras décadas del siglo en un espacio donde se combinan «un pasado clásico aún utilizable, un presente técnico aún indeterminado y un futuro político aún imprevisible [...]. Surgió de la intersección de un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semiindustrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente»

moldes castizos. Ambos exaltan la figura de Saint-Pol-Roux. Ambos tienen reparos respecto al futurismo. En ambos, la actividad crítica se alía a la creadora (1980, 94). Aunque no lo mencione Mitre, la conciencia genesíaca en los dos poetas —esa «voluntad inaugural» según Hahn (1998)— merece particular atención. Mientras Darío declaraba «El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América», en su prólogo a *Cantos de vida y esperanza* en 1905 (1977, 243). Huidobro en una entrevista de 1939 manifestó que la poesía que le interesaba había comenzado con su generación, y en particular con él, con lo cual el periodista interpretó, tal vez guiado por la reputación del poeta, como «La poesía contemporánea empieza en mí», título que le dio a su nota (*Textos inéditos y dispersos* 1993, 66).

(en García Canclini, *Culturas híbridas* 86). Aquí, claro está, habría que entender el «modernismo» europeo del que habla Anderson como contemporáneo a las vanguardias, y pensar la modernidad como ese momento vago, difícil de definir, y de amplia extensión temporal que impregnó los centros urbanos, tanto europeos como hispanos. Donald, en su estudio sobre la ciudad moderna (1999), y Neil Leach (2000) en su edición sobre arquitectura coinciden en la determinación imprecisa de la modernidad.

¿Modernismo sin modernización?, se pregunta García Canclini respecto a Latinoamérica, a lo cual él mismo responde: «el modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica sino *el modo en que las elites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global*» (cursiva en original, *Culturas híbridas* 86). Dentro del contexto particular chileno de principios de siglo XX, y desde una óptica que expone la tensión entre la tradición imperante y la novedad que irrumpe, Subercaseaux funde en el término «modernidad» tanto la modernización económico-social como la experiencia vital de quienes viven estos procesos. Dicha experiencia vital es contradictoria ya que «la modernización y el cambio ofrecen para los individuos oportunidades nuevas, pero conllevan también, sobre todo para las comunidades más tradicionales, grandes peligros y desafíos» (1998, 96).[12] La libertad y el riesgo son, para este crítico chileno, la postura que anhelaba el adentrarse en la modernidad (1998, 92). No obstante esa modernidad, mayormente urbana, que se encontraba en proceso para cuando Huidobro se inicia en las letras, no tiene su correlato en la cultura santiaguina, cuya prensa

[12] Subercaseaux documenta los cambios, tanto tecnológicos como político-culturales, alrededor de la celebración del Centenario (1910). En su estudio, hace patente la modernización a partir de extractos de crónicas periodísticas; reseñas de espectáculos; visitas de intelectuales extranjeros; apertura de multitiendas estilo europeo —Gath y Chaves—; primeros cortometrajes de cine —«Ejercicio general de bombas en Valparaíso» en 1902 y el film «Manuel Rodríguez» de Urzúa Rozas en 1910— ; discursos de un incipiente feminismo —visita de Belén de Sárraga en 1913—, y de lo que él llama «espiritualismo de vanguardia» de chilenas como Echeverría de Larraín, Cox Stuven, Wilms Montt, Fernández de García Huidobro (madre del poeta), Lynch de Gormaz, Hubner de Fresno y las hermanas Morla Lynch; el surgimiento de la Federación de Estudiantes en 1906 —cuyo imaginario de la desmaterialización es su rasgo más destacado según el propio Subercaseaux—; la aparición del tranvía eléctrico en Santiago como también el telégrafo sin hilos en la Escuela Militar en 1900; del alumbrado público —de la Alameda de las Delicias y otras calles céntricas—; el primer vuelo chileno en 1910 por el francés Coppeta; el automóvil, y los primeros transportes con motor a gasolina —«taguas» y «góndolas»—, y tracción eléctrica sin rieles de los «trolley» en 1913 (1998).

acusa a los tardorrománticos y modernistas como literatura feminizada y a la novedad de la incipiente vanguardia como antiarte (Subercaseaux 1997, 47 y 1998, 137-139, respectivamente).[13] Pizarro asevera que la modernidad en Chile «no surge, sino que llega» y que el condicionamiento de la clase social —oligarquía atada a la tierra— a la que pertenece Huidobro, si bien reticente a la modernidad también posibilita el tránsito a París. Esta posibilidad le permite a Huidobro transgredir y superar su condicionamiento de clase, pudiendo así acceder a formas simbólicas propias de una modernidad periférica (1994, 22).

¿Acaso Huidobro tuvo la conciencia de que ser moderno culturalmente pertenecía a una racionalidad diferente a la de la modernización socio-económica del Santiago de principios de siglo xx? Si a Darío Chile le fue fecundo y le ofreció los medios para fomentar su nueva estética, al parecer la de Huidobro requería la cuadratura de un horizonte mayor. Como otros tantos que realizaron ese viaje iniciático al viejo continente, Huidobro portó consigo «las gallinas» —al decir de González Ruano (García-Huidobro McA. 88)— que logran poner huevos en Madrid, su primera parada, pero una vez llegado a su destino final se encuentra de inmediato en sintonía con los fecundados por Apollinaire, Reverdy, entre otros.[14] Era un París al que, contrastado con un Santiago de Chile, no le hacía falta el transplante, o el injerto de una realidad social dispar a la invención de objetos tecnológicos inventados/creados; un París que desde hacía más de un siglo y medio tenía un arte burgués institucionalizado al que había que atacar y destruir, es decir: existía un campo fértil en el que había que batallar, actitud que tan bien se ajustaba al temperamental Huidobro. Sirva esta contextualización como *plateau* de su primera poesía figurativa.

---

[13] Subercaseaux identifica varias reseñas críticas «lapidarias» en la prensa y antologías que provienen de literatos jóvenes chilenos en relación a *Adán* de Huidobro, entre otros. Por otro lado, los representantes de un nacionalismo cultural que promueven el criollismo y el costumbrismo, estética predominante, son aún más intransigentes. Para Emeth, el crítico oficial de esta tendencia, las nuevas escuelas son equivalentes a un «cero literario» (en Subercaseaux 1998, 137-139). En respuesta temprana a la tendencia conservadora de la cultura santiaguina, ver en *Pasando y pasando* una crítica a las damas de «La liga pro-moralidad teatral» (39-43), y a la crítica periodística en «Rojas Segovia y Omar Emeth» (97-101) donde Huidobro repite las diatribas contra este último que había publicado en *Azul*.

[14] Canseco-Jerez menciona a aquellos chilenos que se encuentran en París antes y durante la estadía de Huidobro. Éste solía «aconsejar que para entrar en París había que frecuentar a madame Errázuriz» (32-33), mecenas tanto de franceses como de los residentes extranjeros. También se hallaban allí Alberto Blest Gana, Manuel Ortiz de Zárate, Teresa Wilms Montt, Alberto Rojas Jiménez, Joaquín Edwards Bello, Jean Emar, Oscar Fabrès, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, Acario Cotapos.

«TRIÁNGULO ARMÓNICO», «FRESCO NIPÓN» Y «NIPONA»:
VARIACIONES SOBRE UN TEMA

Esta visualidad formal e inicial de Huidobro debe verse como de transición, llámese postmodernista o prevanguardista, y en consecuencia, compuesta con elementos híbridos que resultan en una suerte de eclecticismo.[15] En «Japonerías...» Huidobro pareciera haberse hecho eco de aquellos versos darianos de «Yo persigo una forma...» (*Prosas profanas* 157) al no encontrar un estilo, evidente en la variopinta oferta de los poemas de *Canciones en la noche*. Sería osado pensar que la concretización visual de «Japonerías...» resolvió la búsqueda ya que se trató de un experimento poético ocasional que luego volviera a practicar en *Horizon carré*, *Tour Eiffel* y en forma más consciente y elaborada en *Salle 14*. Picon Garfield y Schulman ven en estos «caligramas» un experimento más en el camino hacia el «poema creado» (153-154). Pero sin duda, «Japonerías...» es la propuesta formal más audaz —calificativo que le da Hahn (1998, 15)— dentro del contexto latinoamericano de las primeras décadas del XX.[16] Si Darío había incurrido tímidamente en el letrismo, como delata el verso final de la estrofa 19 de «Divagación» que sirve de epígrafe al presente capítulo,[17] Huidobro se enfrenta al desafío de la forma de

---

[15] De Costa (*En pos de Huidobro* 1978, 15), Wood (1979), María Ángeles Pérez López (1998, 21) y Castro Morales (1998, 54) advierten también la factura novedosa y el rasgo transicional de «Japonerías de estío». Menos claro e incluso contradictorio resulta el estudio prologal de Navarrete Orta quien manifiesta al respecto: «En [...] 'Japonerías de invierno' (sic) [...] Huidobro incluía sus primeros textos caligramáticos [...] Estos poemas, aunque parecen marcar una ruptura con la modalidad simbolista-modernista dominante, ante todo por la disposición espacial que asumen, en realidad conservan la misma sintaxis, el mismo léxico y las mismas motivaciones temáticas de sus primeros libros. A pesar de que se estaba pagando tributo a los gustos orientalistas que penetraban la literatura latinoamericana del momento, estas 'audacias' —que quedaron confinadas a lo puramente visual— tenían, sin embargo, un efecto revulsivo y representaban los primeros intentos de corte con el pasado» (*Vicente Huidobro. Obra selecta* XXVIII).

[16] Sin embargo, dentro del mundo hispano está el poema figurado en catalán de Rafael Nogueras Oller de 1905, «Una esse» (*Les tenebroses* 59), cuyo humor, uso de rima, contexto modernista, y un uso aligerado de *techopaegnion* se acerca a «Japonerías...» Si el conocimiento que de Alomar y otros catalanes tuvo Huidobro en Chile se extendió a este poema visual, único dentro de *Les tenebroses*, resta pura especulación. Sobre la primera vanguardia catalana en relación al *noucentisme*, ver el estudio de Jaume Vallcorbaplana.

[17] De hecho, Darío cruzó los siglos siguiendo siempre la novedad como atestiguan algunos registros coloquiales y uso de imágenes disasociadas de referente externo que lo acercaron a los experimentos rupturistas de la vanguardia. El verso «Con su cuello enarcado en forma de S» («Divagación»)

modo literal y absoluto. De Costa sugiere que con la publicación de «Triángulo armónico» en 1912, una nueva forma de la fascinación modernista con el Oriente, Huidobro quiso impresionar al maestro Darío, quien en ese momento planificaba su visita a Chile (1981, 40), viaje que no llegó a realizarse.

TRIANGULO ARMONICO

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.

Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.

presenta una iconografía que funde la forma del cisne con aquella de la letra, convirtiéndose en signo visual puro a expensas de su valor fonético —aun cuando sirva a la rima de la estrofa—. Bien apunta Rocío Oviedo Pérez de Tudela que, siendo el cisne símbolo de la imagen del poeta y del enigma, la «S», es también doble signo de interrogación (uno que abre y otro que cierra). A su vez, éste tiene su continuación en el último verso de otro poema, «Yo persigo una forma», cuando dice: «Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga» (197-198). La crítica añade que Darío «avanza de modo decisivo hacia la imagen plástica de la vanguardia que elimina toda alegoría para presentar una condensación formal de la cadena analógica» (198). Por su lado, Noé Jitrik en un análisis perspicaz sobre la poética dariana y en especial de este último verso, señala: «...el cuello como signo de interrogación adquiere la palabra 'interroga' y que supone el punto muerto de todo el proceso, el triunfo de una espacialidad que niega obstinadamente la conversión buscada y vuelve a decirnos [...] que la escritura es espacialización y que es la espacialización lo que hay que buscar detrás de toda ideología que intenta disimularla o revestirla o adulterarla» (1978, 40).

Dentro del contexto socio-cultural santiaguino antes referido, sería posible leer en los tres primeros poemas figurados de «Japonerías...» como ese momento en que se anuncia una ruptura mayor; un despegue más formal que temático en el que Huidobro pareciera haber querido traducir la insatisfacción cultural por el escape a una realidad lejana cuyo referente puramente intertextual le ofrecía una nueva posibilidad de poetizar.

El japonismo es una variación del orientalismo. El estudio seminal de Said (1979) se concentra mayormente en la visión esencialista y reductiva del Medio Oriente por parte del europeo, principalmente durante los imperios francés e inglés del siglo XIX. Visto como un estilo de pensamiento basado en una distinción ontológica y epistemológica entre Oriente y Occidente, el orientalismo es además un estilo de dominación, reestructuración y ostentación de autoridad del último sobre el primero (1979, 3). Esta idea le permitió más tarde definir la cultura en su dimensión negativa, como poder que «posee la posesión» en una relación de superioridad que autoriza, legitimiza y convalida; un agente de diferenciación dentro y más allá de su dominio (1983, 9). Ahora bien, tampoco Occidente es un bloque homogéneo y estático en el cual el «otro» es visto sólo a través de una relación de imperialismo y opresión.[18] De ahí que las posturas críticas más actuales ubiquen un tercer término dentro de los discursos sobre el orientalismo, el cual, según Dolores Romero López, «asentado entre lo latente y lo manifiesto, entre lo real y el estereotipo, entre el poder y el conocimiento, constituyó para la mentalidad occidental un *locus amoenus*: real en el nivel del ensueño, irreal en el plano de la experiencia» (124-125). Particularmente, el impacto de las artes y literatura japonesas en la cultura occidental fue generador de cambios e innovaciones; el haiku en las letras hispanas es ejemplo de ello. Si bien mucha de la intertextualidad orientalista pasó por París, como lo documenta Higonnet, ésta fue la capital del japonismo no sólo por la imitación por parte de los europeos de motivos japoneses sino también por la presencia de artistas oriundos del Japón que llegaron allí para estudiar (423). Araceli Tinajero, por su lado, sostiene que a diferencia de la experiencia europea, el orientalismo hispanoamericano fue de genuino diálogo interactivo entre dos periferias, superando así la mirada colonial de los europeos en una relación de centro-margen. En partircular, Tinajero se centra en los cronistas —Enrique Gómez Carrillo, Efrén Rebolledo, José Juan Tablada y Arturo Ambrogi— a quienes les adjudica una preocupación

[18] Para una crítica del «occidentalismo» de Said, ver los estudios de John MacKenzie y Dennis Porter.

social, filosófica, religiosa y estética (15, 20-21). Pienso que esta última, la puramente estética, es la que se puede asociar a la temprana poética de Huidobro, sin embargo, el diálogo periférico que él establece es con sus propios pares latinoamericanos, pasando por el cedazo paródico un paradigma orientalista profuso y ecléctico.

En su estudio sobre exotismo en la literatura finisecular española, Lily Litvak acierta al decir que «en el escape hay un rechazo y una crítica implícita a la realidad indeseable, y en la transfiguración de lo distante y lejano, la expresión de ciertos ideales inencontrables en la propia sociedad» (16). En el caso de Huidobro, esta lectura no se contradice con el lente paródico al que ya aludimos, sino que forma parte de la estrategia de distanciación que se opera en diferentes niveles. Toda parodia es una práctica hipertextual, que revela el material prestado, robado, decodificándolo en un nuevo texto.[19]

El elemento paratextual según Genette, ya referido en el capítulo anterior, supone un umbral cuya información no sólo prologa sino que repercute e incide en el sentido del discurso (1982, 10-11 y 1987, 7). Así, el título de «Japonerías de estío» propondría un diálogo con *Japoneries d'automne* de Pierre Loti de 1889, e indirectamente con *Sonatas de estío* de Ramón del Valle-Inclán de 1903 (*OC* 59-117), que si bien se desarrolla en México, forma parte del paradigma de lo exótico y del relato de viajes. A este último Huidobro le dedica «Estas trovas» y poetiza a su protagonista en «Balada para el marqués de Bradomín», ambos poemas abren y cierran *Canciones en la noche*. Por otro lado, la dedicatoria al guatemalteco Gómez Carrillo constituye tanto una guía de lectura y como una relación de diálogo textual para estos *carmina figurata*.[20] Gómez Carrillo fue autor de crónicas de viaje a Japón publi-

[19] Desde el punto de vista tradicional de la crítica como el que aún cataloga el diccionario de la Real Academia, la parodia acarrea el peso de ser una «imitación burlesca». Sin embargo, esta estrategia ha sido elaborada por teóricos contemporáneos como Juri Tinianov (1968), Genette (1982), Hutcheon (1985), entre otros. Es una estrategia que transforma un texto en otro —práctica hipertextual— que a su vez puede ser lúdico como serio (Genette 1982, 8, 37); este proceso es una repetición con diferencia a partir de una «transcontextualización» irónica y de inversión, en la cual el lector participa activamente en la decodificación, y de quien en última instancia depende que se realice como tal (Hutcheon 31-32). Tinianov, dentro del formalismo ruso, dio a la parodia un papel importante en la evolución de las formas literarias. Toda parodia reside en el juego dialéctico entre la mecanización de un procedimiento determinado y la organización de un nuevo material (150).

[20] Teitelboim describe con colorida prosa al guatemalteco: «Navegante de travesías fantasiosas en barquitos de papel impreso, se traslada de París a Kioto [...] Incluye en sus pasajeras devociones a un desenfadado aventurero guatemalteco que causa revuelo en París y Madrid con sus atractivas

cadas mayormente en los primeros años del siglo XX en *El Nuevo Mercurio*, y en sus libros *De Marsella a Tokio* (prologado por Darío en 1905), *El alma japonesa* (1906) y *El Japón heroico y galante* (1912). Los jóvenes chilenos lo conocían a través de Darío, pero también por medio de sus artículos, que principalmente les llegaban de los diarios argentinos. En el número 6 de *Musa Joven*, hay una reseña sobre el estado del periodismo europeo y latinoamericano, «Cinematógrafo internacional», que incluye al guatemalteco al lado de otros «grandes autores extranjeros» (Pardo Bazán, Darío, Maeztu, Anatole France, Lemaitre) como corresponsales de *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires (29). Este acceso a la versión orientalista latinoamericana, en diálogo a su vez con Loti, Rudyard Kipling y otros viajeros extranjeros en el Oriente, fue una de las zonas de contacto de segunda mano por las que transitaron las imágenes de «Japonerías...». La otra fue de neto corte poético, a través de Darío, Julián del Casal, Amado Nervo, y de las lecturas que éstos hicieran de los hermanos Goncourt, Théophile Gautier, entre otros.[21] En todo caso, para Huidobro se trató de una realidad textual a su vez idealizada —un Japón inexistente— y por lo tanto, portadora de una doble lejanía. Incluso, el propio Gómez Carrillo, testigo ocular de la vida diaria del Japón se preguntó apenas llegado a Tokio: «¿Qué le falta, pues, a mi Japón real para ser tan bello como mi Japón soñado? ¿Será acaso que yo esperaba, sin darme cuenta de ello, un Tokio igual al Madrid que los franceses buscan, un Tokio feudal, con samurayes de máscaras feroces, con palanquines rodeados de suntuosidad misteriosa, cortejos de daimios y patrullas de arqueros?» (*De Marsella a Tokio* 148-149). Reveladoras imágenes de encontradas versiones y anacronismos sobre el Oriente que tenía la mirada occidental y por lo tanto, latinoamericana. A pesar de la progresiva «occidentalización» del Japón a partir de 1854, la comparación con la Edad Media europea fue tema recurrente entre los primeros japonistas.

---

y picantes crónicas sensacionalistas [...] Enrique Gómez Carrillo es un gacetillero con vida y gancho [...] Entre muchos temas saca punta al exotismo del Oriente, que intriga e intoxica a Europa [...] Huidobro dedica al audaz guatemalteco —con el cual se peleará en el momento oportuno— la segunda parte de *Canciones en la noche*. Las permisivas estampas asiáticas que populariza el vividor centroamericano no inducen al chileno a escribir poemas voluptuosos sino a intentar con las palabras juegos de agua y fuegos de artificio. Publica *Japonerías de estilo, Triángulo armónico*. La novedad reside en poemas tipográficamente dispuestos como si articularan un cuerpo geométrico. Le darían pie más tarde para reclamar la primicia del poema-figura» (1993, 43).

[21] A las lecturas del simbolismo y decadentismo franceses, se suma lo «exótico» en el contacto directo con los objetos. Según Teodosio Fernández (1990, 52-53) Darío pudo «copiar» durante su residencia en Chile mucho del arte oriental que exhibían algunos salones de casas y aquel del propio Palacio de la Moneda, en el que Pedro Balmaceda Toro coleccionaba *bibelots* curiosos y finos, japonerías, bronces, miniaturas, medallones, libros clásicos y las últimas novedades de Francia.

Más allá de las similares condiciones sociales, económicas y culturales entre ese presente finisecular japonés y el pasado remoto europeo, fue el arte gótico una insistente referencia de semejanza con el nipón (Put 13). De esto se podría deducir que el orientalismo fue un modo de suplir y hasta de recuperar fragmentos del pasado propio que la civilización moderna había negado o desechado, y con el que el artista/poeta se identificaba por hallar inhóspito su presente. Aquí habría una legacía más que el modernismo pasó a la vanguardia, y en ésta, el primitivismo sustituyó al orientalismo. Según Schulman, hay en los escritos de Gómez Carrillo un querer captar lo pretérito y en él «una ambivalencia e incertidumbre que se evidencian en su búsqueda por un lado del *verdadero* Oriente, y por otro, el descubrimiento de su *desaparición*, polarización que lo lleva a darse cuenta que el pasado no es rescatable» (2002, 226).

Si bien existen alusiones al extremo Oriente en los poemas «La orquídea» y «El lirio Susanie» de *Canciones en la noche*, son los tres primeros de «Japonerías...» los que despliegan un léxico que implica en su extranjería una posibilidad de recrear la lengua propia. Así los nombres propios, Mikado, Fusiyama, Azayasú, Kioto, Budha, Yoshiwara, se mezclan con objetos peculiares y propios de otra cultura: palanquín, pagoda, giuriska, uta. El sistema retórico, señala Litvak, se basa en especial en los nombres exóticos, de personas, lugares, mitos, dioses, cosas, y no es su significado necesariamente lo que importa sino su cualidad plástica; se convierten en una señal de lujo, distinción, de nobleza externa, en su ortografía forzada y difícil (20-22).

FRESCO NIPON

Cuando al morir el sol dora la nieve del Fusiyama
Los paisajes nipones en mi cerebro copio
Siento el olor que el crisantem derrama
Los vagos, dulces sueños del opio.
Veo el campo inerme
La pagoda muda
Donde duerme
Budha.
Siento
La voz viva
El dulce lamento
De las cuerdas de la diva.
Como una pálida flor morisca
Envuelta en un raro manto de tisú
Una princesa cruza en su rápido giuriska
Y oigo el canto de un uta melodioso de Azayasú.

La intertextualidad con las crónicas de Gómez Carrillo se da sobre todo en la visión concentrada en la rareza, componente *sine qua non* de lo exótico. Sinónimo de alteridad y diversidad, el exotismo más que un precepto de vivir es un recurso artístico de desfamiliarización. En el viajero exótico se da un equilibrio inestable entre la sorpresa y la familiaridad, entre la distancia y la identificación, como bien apunta Tzvetan Todorov en su fundamental estudio sobre la diversidad humana (347). Agrega el búlgaro que el conocimiento es incompatible con el exotismo, de ahí su condición provisoria (265). Es precisamente esa condición cognitiva intermedia —no saber ni mucho ni poco— sobre el otro, la que posibilita que «la singularidad del material que se maneja impart[a] a esas obras un carácter de irrealidad» (Litvak 18). En «Sensaciones de Tokio», abundan expresiones de extrañeza, rareza y encantamiento que rodean tanto a estampas de jardines como mujeres. Al llegar a destino, el viajero registra aquello que traduce como una aparición: «De pie en la puerta de la estación, una musmé me sonríe, o mejor dicho, se sonríe a sí misma. Es delgada, pálida, de un color de ámbar claro y transparente [...] El óvalo de su rostro es perfecto. Sus ojos, no grandes pero largos, [...] tienen una dulzura voluptuosa que explica el entusiasmo de aquellos antiguos poetas nipones que compusieron las *tankas* en que las pupilas femeninas son comparadas con filtros de encantamiento» (Gómez Carrillo, *De Marsella a Tokio* 149). Luego de comparar a la joven con la Primavera de Boticelli, obligado contraste con la familiaridad que le brinda su propio referente cultural, Gómez Carrillo confiesa que: «Yo la contemplo absorto. Y gracias a ella, a su belleza extraña, a su gracia lejana, a su esplendor de leyenda, la vulgaridad de esta plaza de estación desaparece y un Japón admirable surge ante mis ojos extasiados» (150). La sección finaliza con un comentario etnográfico y de clase que separa a las musmés aristocráticas esbeltas y de piel «ámbar claro,» de aquellas plebeyas, de «párpados oblicuos,» caras achatadas y de tez «color bronce» (158).

Huidobro se apropió de la mirada exótica del viajero y moldeó la materia lejana de textos ajenos en sus «Japonerías...» estableciendo un paradigma de lo raro.[22] Así la atmósfera de vaguedad que brinda el opio en «Fresco Nipón» se une a la visión de una princesa «envuelta en un raro manto» (2003, 212). Mientras que en «Nipona» la metáfora «flor rara»[23] es el apelativo con el que la voz poética interpela a su amante para que lo acompañe en el vagar del deseo erótico por «el

[22] En materia de apropiaciones, fue el propio Gómez Carrillo quien provocó la primera acusación de imitación y antedatación por parte del chileno. Ver nota 15 del capítulo dos.

[23] Francisco Contreras, poeta tardomodernista y colaborador de *Musa Joven*, se hizo eco de este paradigma de la rareza invirtiendo el clásico símil de la mujer como flor. En «Las crisantemas» declamaba:

maravilloso estanque de turquesa» y bajo «el palio de ónix de su velo» (2003, 213).[24] Esta «muñequita japonesa» de «rostro oblicuo», «amarillo y algo marfileño», cuyos ojos son «dos gotas ovaladas y enervantes» y que posee «los encantos lancinantes/ De un ficticio y raro ensueño», es la que habita en Yoshiwara (2003, 213). A este antiguo barrio prostibulario de Tokio, o «ciudad sin día» según lo calificó Gómez Carrillo, éste le dedicó la última sección en *El alma japonesa*: «El culto de la cortesana». Aquí el guatemalteco fundió sus experiencias con sus lecturas hechas a su vez de otros viajeros: Loti y Lowel. Una vez superada la sorpresa inicial de ver esa exhibición de mujeres que sonríen dentro de sus jaulas, el viajero las describe como «frágiles muñecas amorosas [que] ostentan todavía los kimonos de damasco riquísimo sobre el cual la fantasía sabia de los bordadores de antaño dibujó los pájaros más raros y los monstruos más singulares» (256).

NIPONA

Ven
Flor rara
De aquel edén
Que llaman Yoshiwara.
Ven, muñequita japonesa
Que vagaremos juntos nuestro anhelo
Cabe el maravilloso estanque de turquesa
Bajo un cielo que extienda el palio de ónix de su velo.
Deja que bese
Tu rostro oblicuo
Que se estremece
Por un inicuo
Brutal deseo.
¡Oh! Déjame así
Mientras te veo
Como un biscuit.
Son tus ojos dos gotas ovaladas y enervantes
Es tu rostro amarillo y algo marfileño
Y tienes los encantos lancinantes
De un ficticio y raro ensueño
Mira albas y olorosas
Sobre el plaqué
Las rosas
Té

«Flores raras, son emblemas/ del arte de nuevos ecos,/ [...] Exóticas y hieráticas, / como princesas asiáticas,/ pues que son raras, son bellas...» (*Musa Joven* 4, 1, reproducido completo en Rodríguez Fernández 186).

[24] Caracciolo Trejo, quien acierta al ver imágenes plásticas en «Japonerías de estilo»(sic), destaca a «Nipona» entre los otros poemas y lo interpreta así: «Resuelto bellamente, con tensión que persiste a través de todos los versos, es la visión del poeta que se posa sobre una mesa ornada con motivos japoneses. Las rosas, el té y el 'biscuit' como así también 'un cielo que extiende el palio de ónix de su vuelo'(sic), se unifican en un trasfondo levemente irónico, con ironía que recuerda a cierto Jules Laforgue. Es un poemita de rara maestría, de intrincadas asociaciones, de reverberaciones siempre activas» (15-16).

El carácter de irrealidad que infunde el orientalismo en los tres primeros *carmina figurata* de «Japonerías...» tiene un correlato en el antirrealismo de las geometrías abstractas, en las que me detendré más adelante. Sólo en este sentido, habría una conformidad en el ojo que mira y lee, entre forma y contenido.

A esta imaginería de irrealidad/rareza se suma la de excentricidad —«fuera del centro»— que poseen las figuras femeninas. Thesa «indiferente» al amor que por ella ostentan y siempre «sonriente» se asocia a la Ofelia shakespeareana en su locura («Triángulo armónico» 2003, 211). La «muñequita» de Yoshiwara, fuente del placer masculino, incita con malvado encanto. En ambas representaciones, la mujer porta ese signo negativo finisecular de la *femme fatale* amenazante, tanto oriental como occidental, la que con su atractivo destruye. El modernismo, aunque no homogéneamente, participó en la construcción de esa polarización —diosa o demonio— en la que se debatía la representación de la mujer de fines y principios de siglo, y que sería más tarde reemplazada por la *jeune fille américaine* de los dadaístas o la *femme enfant* de los surrealistas.[25] En «Japonerías...» se encuentra la confluencia de ambos extremos de la visión masculina sobre la mujer: Thesa es «la más divina flor», «una diosa» marcada por la locura, mientras que la «flor rara» que habita el «edén» también posee «encantos lancinantes» y ojos «enervantes» (2003, 211). Aquí, el ser femenino oriental es un significante dos veces diferido por su excentricidad y lejanía.

El extremo paródico al que llega Huidobro en el tratamiento de la belleza femenina es el poema «La obsesión de los dientes», el cual, según anota De Costa (1984, 23), comienza con una descripción hiperbólica del tópico renancentista

[25] Al respecto, ver el estudio de Elizabeth Hutton Turner, y el interesante trabajo de Erika Bornay, en especial el capítulo XIII, «Antecedentes literarios». Salomé, Cleopatra, Dalila, Judith son las bellezas orientales que encarnan el mal llenando páginas y telas, en especial durante el último tercio del siglo XIX. Huidobro en *Canciones en la noche* dedicó un poema a la primera («Salomé») y en «El lirio Susanie», elabora una operación inversa semejante al poema citado de Contreras (nota 23). El lirio posee rasgos extremos como los que se operan en la construcción de la mujer en la ideología finisecular, a la cual responde el modernismo. Cito los versos finales:

> Ante mí no te muestres, flor maldita,
> Con tu rictus de geisha engañadora
> Y esa coquetería que me irrita.
>
> Es una flor inmunda, flor de lodo;
> Es una flor que ríe al par que llora
> Con la risa y el llanto de un beodo. (2003, 195)

de los dientes como perlas que el modernismo transformó en teclas de sonrisas armónicas.[26] En este sentido, la génesis del ludismo creacionista podría hallarse en *Canciones en la noche*. Sería legítimo preguntarse si esta estrategia del remedo que opera dentro de la parodia —una repetición con diferencia— equivale a una posible exención de orientalismo y misoginia en estos poemas. La ambigüedad resta como respuesta dado que la parodia es estrategia que se activa con la lectura, sin cuya competencia aquella desaparece.

Existen manuscritos de los cuatro poemas de «Japonerías...»[27] y analizarlos interesa aquí tanto por la información visual que Huidobro poseía de los mismos como por su condición de apuntes de bitácora en los que se ensayan, refutan, transforman posibles decires de la palabra y el verso. No obstante lo dicho, no persigo un acercamiento crítico sobre las intenciones autoriales ni una especulación psicológica que supone la compleja creatividad artística. En cambio, me interesa la propuesta de Iris Zavala (1987) dentro de la corriente crítica de la genética textual en colaboración con la de la recepción. En esta línea, el manuscrito puede ser definido como un texto de doble realidad: es al mismo tiempo un «*avant*-texto» —a partir del concepto de Bellemin-Noël—, y un «subtexto» del impreso —según la noción de Taranovski, entendida a su vez como capas de textos (1987, 132)—. Zavala considera la escritura como proceso y parte de la semiosis de la lectura, en la que el lector «omnisciente» —entidad concreta e his-

---

[26] Subercaseaux más allá de posdatar «La obsesión de los dientes» en 1915 (número 1 de la revista *Luz y sombra*), ve a esta y otras expresiones de poetas, entre ellos Pablo de Rokha, como el momento de «irrupción de la ironía como sustituto de la ley de analogía con la belleza del universo, ironía que trae al Modernismo los primeros atisbos transicionales 'hacia una vanguardia que va a promulgar el gusto paródico, la burla, el humor, el sarcasmo y la caricatura'» (cita aquí a Naim Nomez) (1998, 127). Dada la brevedad de «La obsesión de los dientes», paso a citarlo:

> Tenía los dientes tan finos y delgados
> Como las hojas de una margarita
> Y al reír con los labios despegados,
> Al abrir su boquita,
> Me venía el deseo importuno,
> Sentía la obsesión malvada
> De arrancárselos uno a uno
> Jugando al «me quiere mucho, poquito, nada». (2003, 203)

[27] De los manuscritos de «Japonerías...» que han sobrevivido, existen dos versiones de «Fresco nipón», dos de «Nipona», uno de «Capilla aldeana» y uno de «Triángulo armónico». Este último se encuentra en el dossier Vicente Huidobro en el Getty Research Institute de Los Angeles, California, mientras que los restantes son material de archivo de la Fundación Huidobro de Santiago de Chile.

tórica — lleva a cabo la reconstrucción del proceso creativo y la remoción sucesiva de capas superimpuestas. De este modo, el manuscrito aparece como un palimpsesto dialógico, en el que el autor es emisor y recipiente de sus propios códigos. Zavala extiende este lugar de producción al de la experiencia estética dado que permite al lector compartir la construcción del proceso verbal. El «*avant*-texto» en sus capas de subtextos revela, entre otras cosas, las polémicas con las convenciones literarias; la selección del escritor a partir de mecanismos de memoria; la potencialidad de restaurar elementos estéticos y evidencia histórica. En suma, deja al descubierto la naturaleza dialógica de la producción textual con su componente intertextual de transposición semiótica (132-133).

El manuscrito de «Triángulo armónico» presenta un par de subtextos que interesan al presente análisis. Por un lado, el nombre de la figura femenina «Thesa», y primer verso en el poema impreso, aparece con la variante ortográfica «Tesa» dentro del rombo dibujado a mano en el *avant*-texto, cuyas líneas paralelas en el lado inferior derecho marcan el esfuerzo en contener los versos más largos. Es más, habría aquí un par de grados de sustitución: «Tesa» se halla sobreescrito en su primera aparición, dejando aún legible un «Ella»; el palimpsesto revela la elección del nombre propio sobre el pronombre deíctico de valor impersonal. La segunda vez que se presenta «Tesa» —sexto verso— tiene la carga de una tinta en la primera sílaba y una «e» corregida que supondría una mano que se demora o duda en definirla. El segundo grado de sustitución está fuera del rombo, donde descolgada y sola en el margen derecho superior del folio, el poeta escribió la palabra «Thesa». Este mínimo subtexto de exotismo, al mismo tiempo que traduce hesitación al hacerlo competir con el *avant*-texto enmarcado, resulta significativo ya que cobra en la versión impresa final, un lugar central. Siguiendo aquí la reflexión derrideana en que lo marginal se hace central en la construcción de sentido, Huidobro seleccionó entre las variantes aquella que producía visualmente lo «foráneo», que si bien no respondía a un nombre femenino japonés, sí se alejaba del castellano. Huidobro sabía que el grafema «h», de valor nulo para la rima o el metro poéticos, tenía una cualidad visual que a su vez denotaba una «extranjerización» del nombre o sobrenombre propio. Estas sustituciones y selección final del nombre refuerza lo que Litvak señala sobre la preferencia, por parte de los modernistas, de la visualidad plástica por sobre la significación de los términos (20-22). Lo mismo se aplica al caso de «Budha» en «Fresco Nipón», sin que se encuentre aquí ambivalencia entre los dos manuscritos existentes y la versión impresa. De hecho, existía la alternancia ortográfica de «Buda», Budha», «Buddha» dentro de los cronistas y poetas modernistas hispanos y simbolistas franceses.



Manuscrito «Triángulo armónico». Getty Research Inst., Los Angeles, Ca.

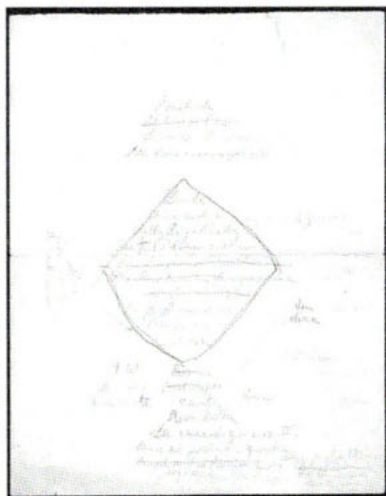
Volviendo al manuscrito, existe un elemento extralingüístico, en el espacio marginal superior izquierdo, de una fecha borroneada pero suficientemente legible y de fácil constatación por tratarse del natalicio de Darío. Si bien este dato pareciera a primera vista extraño al poema, se podría inferir, entre otras posibilidades, que en preparación del ejemplar de *Musa Joven* dedicado al nicaragüense, Huidobro garabateó datos que le podrían ser útiles —el momento exacto de cuándo fue escrito es imposible de precisar—. Lo cierto es que también podría leerse como un marcador intertextual. Aquí el reverso del *avant*-texto complementaría ambos, el diálogo con Darío y la parodia ínsita en él. En efecto, este folio presenta un texto manuscrito inédito que acompaña al anterior no sólo en su geometría romboidal, sino en un contrapunteo en sus dos personajes femeninos: Thesa y Rosalinda. Esta última tiene a su vez dos posibles intertextos pertenecientes a autores que llevan dedicatorias en *Canciones en la noche*: Valle-Inclán y el propio Darío. *La marquesa Rosalinda* de 1912 (publicada en 1913), cuya protagonista también hace una breve aparición junto al marqués de Bradomín en el ya aludido poema «Balada para el marqués de Bradomín», es un referente indirecto. Darío, en cambio, en «El clavicordio de la abuela» (*Poema del otoño y*

otros poemas, [1910] 1977, 381-383) escrito en 1891, resuena paródico y condensado en este inédito de Huidobro, que comparte no sólo el nombre del personaje, sino su apariencia rubia, su asociación con las rosas, la música y sobre todo, la boca/los labios de «guinda», imagen que en ambos rima —modernistamente— con la linda Rosalinda. En este sentido, entonces, de la datación surge un subtexto de intertextualidad.[28] Otros intertextos o retazos darianos se encuentran dispersos en «Japonerías...». De *Prosas profanas*, por ejemplo, se lee: «Diera un tesoro el Mikado/ por sentirse acariciado/ por princesa tan gentil» («Para la misma» 73); y en «Triángulo armónico»: «Thesa/ la bella/ gentil princesa/ ...Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado» (2003, 211). De *Poema del otoño y otros poemas* (1910), los versos que rezan: «...un kiosco de malaquita,/ un gran manto de tisú,/ y una gentil princesita,/ tan bonita,/ Margarita,/ tan bonita como tú» («A Margarita Debayle», *Poesía* 1977, 375) resuenan en los últimos versos de «Fresco Nipón»: «Envuelta en un raro manto de tisú/ Una princesa cruza en su rápido giuriska/ Y oigo el canto de un uta melodioso de Azayasú» (2003, 212).[29] La rima en estos poemas juega un papel más allá del meramente fonético. La visualidad de la cola idéntica —suerte de anáfora final y parcial— resalta el exotismo al coincidir la consonancia final de la rima con la extranjeridad de los nombres, sean propios o comunes, incluyendo los derivados del francés: Thesa/princesa; Kioto/loto; Mikado/logrado; Fusiyama/derrama; muda/Budha; morisca/giuriska; tisú/Azayasú; rara/Yoshiwara; así/biscuit; plaqué/té. Se trata de rimas encadenadas sin relación semántica aunque sí de contigüidad analógica en cuanto al aspecto foráneo y/o lejano de los términos rimados. Doble dificultad que conlleva toda rima consonante que además porta el rasgo diferenciador que hace de «Japonerías...» precisamente eso: un conjunto visual de neto corte orientalista. A pesar de la suscripción de Huidobro al verso libre, claramente expuesto en su prólogo a *Adán*, y al blanco en su época parisina y creacionista, nunca llegó a abandonar la rima. Aunque más laxa

[28] Teitelboim señala que a diferencia de Pablo Neruda, Gabriela Mistral y de Pablo de Rokha, el joven Huidobro «saquea sin recato» de los autores de mayor circulación de esos años (41). El saqueo es un eufemismo agresivo para los préstamos literarios que van del todavía ilegal plagio a la respetable intertextualidad apañada por la crítica desde los años 60 hasta hoy.

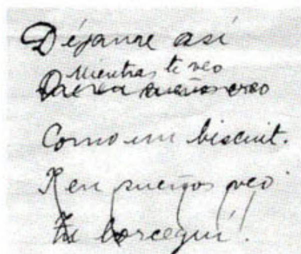
[29] Paródicos son también los versos de «Tríptico galante de jarrón de Sèvres» de *La gruta del silencio* (2003, 148-150) respecto a «Era un aire suave...» de *Prosas profanas*, como anotan Caracciolo Trejo (13) y Goic (2003, 178). La Eulalia dariana, «maligna y bella» de «cruel y eterna» risa —paradigmática construcción de género a la que ya hice referencia—, torna en los versos de Huidobro como: «La divina Eulalia ríe a carcajadas». El exceso aquí hace detonar la parodia.

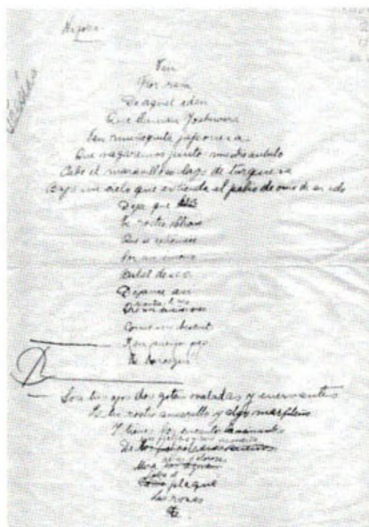
e irregular, la usó en *Tour Eiffel* y *Salle 14*, y obsesivamente en fragmentos de *Altazor*, como los versos monorrimos de los Cantos IV y V.



Manuscrito «Rosalinda». Getty Research Inst. Los Angeles, CA.

No obstante la solidaridad entre la rima como forma y el contenido en «Japonerías...», hay testimonio de que en el proceso de gestación, Huidobro privilegió la primera sobre el segundo. Un par de versos tachados delatan en el *avant*-texto de «Nipona» esa búsqueda de un efecto sonoro a expensas del orientalismo temático. Así en la parte cuadrangular y central del poema se lee:





Manuscrito «Nipona».
Fundación Huidobro, Santiago de Chile.

La tachadura de «tu borceguí» fue resultado, muy probablemente, de la falta de adecuación cultural del calzado, pero su inscripción original es indicadora del aspecto sonoro que exigía el francés de «biscuit», sin dejar de ser ambos objetos, una humorada de tono paródico. El hipotexto, en este caso, es Tablada. Si bien Huidobro dejó expresa su admiración por Nervo —quien junto a Darío, Lugones y Martínez Sierra fueron sus poetas favoritos (número 6 de *Musa Joven* 17)—, el mexicano que introdujo el haiku en las letras hispanas resulta ser junto a Darío y Gómez Carrillo, el interlocutor más próximo en este orientalismo profuso de «Japonerías...».[30] El soneto «La Venus china», incluido en la sección «Musa japónica» de *El Florilegio* de 1904 (Tablada 1991, 238) posee una matriz en la que se pueden leer fragmentos de versos de «Nipona». En un transvase de féminas lejanas pero semejantes, los rasgos orientales de la china pasan a la japonesa. La voz poética de Tablada la describe así: «su rostro ovalado palidece el marfil» [...] «son sus cejas el rasgo de un oblicuo pincel / y sus ojos dos gotas de opio negro y sutil» [...] «Y el encanto se fue / pues enjuto en la cárcel de cruel borceguí». Publicado en *El Universal* y en *Revista Moderna* en 1901, este poema fue escrito durante la supuesta estadía en Japón del mexicano, viaje hoy en día cuestionado.[31] Es Tablada quien al denunciar la práctica milenaria de atar los pies de las jóvenes, otorga al calzado chino el nombre de su par occidental, efectuando un desplazamiento semántico-cultural para sujetarse a una rima que revela, a su vez, una serie lexical de connotación oriental: «turquí/benjuí/borceguí».

En el caso de Huidobro, el poema impreso de «Nipona» corrige la disparidad al suprimir los dos últimos versos centrales aludidos, pero su presencia en el *avant*-texto manifiesta un orientalismo impostor y opera a su vez, como subtex-

[30] Cabe señalar que las revistas mexicanas modernistas se hallaban en circulación en Chile, como en el resto de Latinoamérica. Huidobro no registró conocimiento alguno sobre la poesía de Tablada, a quien también le gustaba el recurso de la antedatación cuando reclamó que sus poemas «ideográficos» eran anteriores a los caligramas de Apollinaire. De hecho, *Li-Po y otros poemas* de 1920 contiene poemas figurativos fechados en 1915, y constituyen, sin duda, el aporte más original de la poesía visual vanguardista en Latinoamérica. Su viaje a París fue en 1911-1912. Una simple coincidencia hizo que tanto Huidobro como Tablada se reunieran virtualmente en la composición musical de Edgar Varèse, de la que se hizo referencia en el capítulo 3.

[31] Ver el trabajo introductorio de *Letra e imagen* (CD-ROM 2003) a cargo de Mata, quien constata la falta de datos que confirmen el viaje de Tablada a Japón a principios de siglo XX. Si así fuera se estaría ante un viaje imaginario más que se sumaría al paradigma de lo legendario, rasgo caro al modernismo. El estudio reciente de Tinajero da por sentado que el viaje se efectuó y se apoya en él para sostener su hipótesis sobre el intercambio cultural entre periferias.

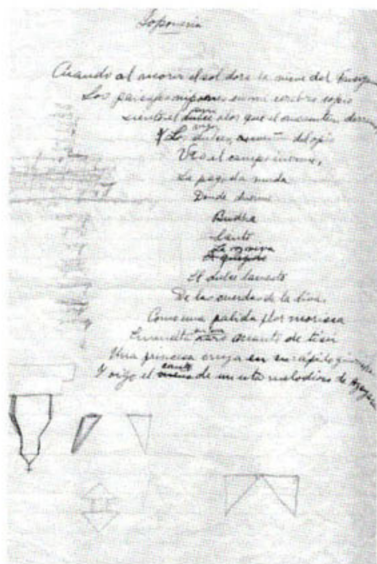
to de la estrategia paródica. Otro ejemplo de semejante profusión es el símil «como una pálida flor morisca» con el que se retrata a la diva japonesa de «Fresco Nipón» (2003, 212). Aquí la extranjerización de «giuriska» se asocia fonéticamente con «morisca», pero a su vez crea una disonancia al unir puntos geográficos y culturales dispares, semejante al poema recién citado de Tablada.[32] El orientalismo de «Japonerías...» se hace inclusivo, entonces, a un paradigma más amplio de lo exótico. Estos palimpsestos dialógicos muestran inscripciones borradas, tachadas o sobreescritas y con ellas el trazo de una dinámica del quehacer poético en sus tensiones, hesitaciones, ambigüedades, contradicciones. A su vez, estos poemas, sea en su versión genésica como impresa, evidencian las hendeduras por las cuales se puede deconstruir la lógica de la retórica modernista y ver en ellas la fabricación de la parodia.

En el orden estrictamente visual, un par de *avant*-textos muestran esquemas de diseños en base a triángulos y cuadriláteros que Huidobro creó como geometrías alternativas para «Japonerías...». Existe un esfuerzo en estos *avant*-textos para que el verso se ajuste al molde deseado. Se evidencia una negociación entre el verso, la rima y la imagen visual, siendo esta última la dominante. Las tachaduras, los agregados, las inversiones de frases y palabras marcan esa búsqueda donde el contenido trata de avenirse a la forma. La abstracción de las líneas es lo más destacable e inventivo de parte del poeta, siendo «Capilla aldeana» la única figurativa que delata su título, como se verá más adelante. Es más, de ese «saqueo» literario al que se acusa al joven poeta en estos primeros poemarios, estas formas geométricas lo eximirían ya que conforman un aporte original que es toda renovación, aun cuando se inserte dentro de la tradición de los *carmina figurata* como ya se señaló. Las simples combinaciones de los seis diseños comparten el mismo folio del *avant*-texto de «Fresco Nipón» y de su reverso («Nipona») y en este espacio su función también es semejante en cuanto a revelación de los mecanismos de producción, pero aquí el proceso señala una forma novedosa de poetizar. Se da entonces, una semiótica de compleja interacción en que la palabra parodiada busca amalgamarse en imagen de figuración abstracta de referente no identificable. En este sentido, los tres *technopaegnia* de «Japonerías...» en compa-

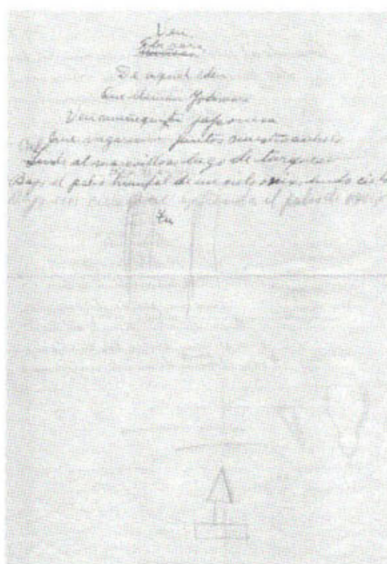
---

[32] A diferencia de Huidobro y Tablada, Darío, «haciendo gala de un cosmopolitismo ideal», según apunta Rodó en el estudio preliminar a *Prosas profanas*, quiere dar a su amor los encantos de los estilos de amar de cada raza, en una suerte de viaje erótico en los versos de «Divagación»(55-60). De un escenario imaginario salta a otro y la viajera que va con él se va transformando en diferentes mujeres; una más atractiva que la otra en cada nuevo país. Ver el análisis de Cathy Jrade sobre este aspecto del poema (105).

ración con *Salle 14* —«Kaléidoscope,» en particular— ofrecen una mayor radicalización entre lo legible y lo visible. Esta indeterminación formal tendría afiliaciones con algunas coordenadas del arte y literatura occidentales y orientales.



Manuscrito «fresco Nipón». Fundación Huidobro, Santiago de Chile.



Manuscrito «Nipona». Fundación Huidobro, Santiago de Chile.

Por un lado, el arte de las vanguardias europeas, contemporáneas a «Japonerías...», liberó la imagen de su referente en un intento de crear un objeto autónomo y en consecuencia, mostrar su condición ontológica, como ya se reflexionó en capítulos anteriores. Dentro de la temprana expresión abstracta, es decir, alrededor de 1910, esta premisa antirrealista estuvo vinculada al cubismo analítico pero también a la exploración de lo espiritual y metafísico; un arte que expresara un mundo interior e invisible en formas puras. Kandinsky, Mondrian, Larionov, Malevich, Kupka, los primeros en abstraer la composición plástica, estaban guiados por una intuición superior en persecución de una belleza universal y una verdad.[33] El deseo de un arte autónomo no se contradijo con un

[33] Las primeras composiciones de corte abstracto por Mondrian son de 1911-1912 (ver Fauchereau 18-22) quien poco después fuera representante del neoplasticismo junto con Van Doesburg.

cierto esencialismo de ideas abstractas que apostaban por una forma de la realidad más universal, más pura y profunda. Este objetivo fue asociado con algunas prácticas teosóficas que enseñaban que el ser humano evolucionaba de un nivel físico de existencia a uno espiritual, y que ciertas leyes fundamentales que se hallaban escondidas para el hombre común podían ser reveladas sólo por iniciados, filósofos y artistas (Harrison 198). Esta tendencia, que fecundó junto a una variedad de creencias espiritualistas hacia finales del siglo XIX en Europa y América, no fue extraña a Darío, todo lo contrario.[34] El modernismo rescató del romanticismo y luego del simbolismo el rol del poeta vidente y mago. Aquel que conoce «el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles [...] oye las voces secretas... descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior... Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir...» según diría Huidobro en 1921 («La poesía» 2003, 1297). Habría pues, un hilo conductor entre las expresiones de un tipo de arte abstracto y la convicción de que el artista/poeta posee la facultad de conocer las formas ocultas del universo. En este sentido, habría un enlace entre el modernismo y una vanguardia de tendencia abstracta. La simbolización emblemática utilizada por la alquimia, la masonería y la teosofía, como ya se vio en el análisis de «Tour Eiffel» en el capítulo anterior, privilegia el triángulo como forma de trasunto espiritual y trascendencia humana. La tradición medieval y barroca de los *carmina figurata* de afiliación religiosa o encomiosa presenta versos que dibujan geometrías artificiosas de corte abstracto.[35]

Por otro lado, la estética oriental y en particular la japonesa de la tradición Zen, tiene al arte del monje Sengai Gibon (1750-1837) como ejemplo donde se combinan las básicas líneas geométricas (el cuadrado, el triángulo y el círculo).[36] A esto se podría sumar el arte caligráfico ideogramático y el componente de humor presente en muchas composiciones poéticas. De hecho, hacia fines de siglo

---

Kandinsky, por su parte, aunque ruso fue exponente del expresionismo abstracto en Munich. Junto a éste, el rayonismo inventado por Larionov formó el más puro movimiento abstracto de lo años 1911-1912 (Barr Jr. 120).

[34] Sobre las tendencias esotéricas en Darío ver el trabajo de Jrade.

[35] El capítulo «La poesia figurata tardoantica e medievale» del catálogo *Alfabeto in sogno* contiene un muestreo de poemas de figuras geométricas abstractas semejantes a «Japonerías...» (67-86).

[36] El diseño a pincel en tinta y papel de «Círculo, triángulo y cuadrado» de Sengai Gibon ha tenido diversas interpretaciones. Desde las simples formas puras sin más hasta las exégesis que han querido ver en ellas la mandala y la pagoda; la tierra, la humanidad y el cielo, como también las leyes budistas de la comunidad, las tres formas del budismo o las tres escuelas del Zen. Ver el estudio de Stephen Addiss (65-66).

XIX, el arte japonés ejerció una fuerte influencia en las artes decorativas, el cartel, y la pintura misma europea que luego legó a los cubistas y primeros abstractos.[37] Según Litvak : «El japonismo liberó el arte europeo del ilusionismo naturalista, de lo imitativo y fotográfico [...] En vez de usar una sola perspectiva, la profundidad se representaba por medio de la fragmentación, como vistas parciales, o desde ángulos poco comunes [...] El resultado de todas esas innovaciones fue una asociación con lo abstracto que a su vez apuntaba a las vanguardias» (145). Una rápida mirada al trabajo gráfico de *Musa Joven* confirma la presencia del *art nouveau* y la estilización floral y valorización de la línea de origen japonés. Si bien el contenido orientalista de los tres primeros poemas de «Japonerías...» provoca una inmediata asociación de su forma geométrica con un arte de igual procedencia, el testimonio del manuscrito inédito «Rosalinda» —reverso del *avant*-texto de «Triángulo armónico»— también romboidal pero de contenido no oriental indicaría una falsa pista en querer conectar estas formas directamente al arte oriental. De lo dicho, se podría concluir que las «Japonerías...» poseen un formalismo experimental en el que confluyen diversos estilos, a partir de los cuales Huidobro ensayó una renovación poética de corte singular.

La exigencia esquemática, como indica De Costa, la cual se basa en «acortar o alargar la línea para lograr el deseado efecto escalado» (1978, 35), le hace abandonar la versificación de medida silábica pero no la puntuación —aunque mínima— ni la rima, a la que me referí más arriba. Sin embargo, la versificación que va del monosílabo en «Nipona» al de dieciocho en «Triángulo armónico», si bien necesita ajustarse a la figuración deseada, no logra la perfección de una simetría. La armonía que introduce el primero de la serie en su título es imperfecta, evidente tanto en el *avant*-texto como en el poema impreso, donde el truco tipográfico no logra el efecto de precisión especular de los dos triángulos. Parecido desajuste métrico, aunque leve, está presente en «Nipona». No obstante lo dicho, «Japonerías...» sigue la fórmula de los *technopaegnia* clásicos que requieren de una densidad escritural, matérica, cuyos versos se hallan medidos para la conformación de la figura que se desea lograr. Por otro lado, si tenemos en cuenta lo por él reflexionado en estos años de gestación poética, hay que considerar esta primera poesía visual como una manifestación orgánica de la noción de espacialización a la que luego volvería una vez instalado en París.

[37] Ver la sección «Técnicas del japonismo» de Litvak (137-145). Si bien la crítica se centra en los artistas españoles, Picasso y Rusiñol entre ellos, hace referencias a Manet, Seurat, Toulouse-Lautrec y Munch.

Algunas reflexiones de Paz que apuntan a la cualidad matérica o visual de la letra, son de pertinencia a estos *carmina figurata* en cuanto a que «La forma es una arquitectura de palabras que, al reflejarse unas a otras, revelan el reverso del lenguaje: la no-significación» (*Excursiones / Incursiones OC* II 498). Hay en «Japonerías...» un proceso metapoético en el que forma e imagen se corrresponden por su valor plástico aunque sin relación isomórfica. En «Fresco Nipón», la exteriorización de la sensualidad se une a lo artístico. Se anuncia desde su título un paisaje artificial y en el segundo verso, la mímesis como modo para representarlo y una imagen mental como efecto: «Los paisajes nipones en mi cerebro copio».[38] Se convoca una estampa de atardecer sobre el Fusiyama —ícono tópico tan representativo del Japón como lo es la tour Eiffel de Francia— y bajo los efectos del opio, la voz poética se abre al imperio de los sentidos, que en este caso se concentran en tres: oír, ver y oler. Entre aquellos viajeros de fin de siglo que veían arte en la naturaleza nipona, Gómez Carrillo privilegió lo poético en una viñeta que tituló sinestésicamente «Sinfonía en rojo y blanco», cuando exclamó ante un atardecer en el parque de Ueno: «¡Cómo comprendo hoy a los que dicen que en el Japón los paisajes son más bien poemas que cuadros!», (*De Marsella a Tokio* 265-267). De hecho, una de las características de mucha poesía y arte japoneses es precisamente la yuxtaposición de escritura y dibujo. Por un lado, el arte caligráfico que ingresa al Japón con el budismo en el siglo VI, realza la visualidad intrínseca a la escritura ideográfica, simplificación de la china. El estilo propio del poeta/artista se caracteriza no sólo por lo que dice sino por el trazo de su pincelada, por su rapidez y por el espacio que deja entre los caracteres que se disponen verticalmente sobre soportes tan variados como el papel, la seda, la cerámica, o la madera laqueada (Addis 77-83).[39] Por otro lado, el grabado en tablas de madera, de desarrollo culminante en los siglos XII y XIII, permitió

[38] Algunos estudios sobre el arte japonés desde la mirada occidental, insisten precisamente en la artificialidad de la naturaleza nipona. Según el relato de Georges Weulersse de 1899, el paisaje japonés es una pintura; así como un bosque es un parque y el campo, un jardín. Las colinas parecen haber sido construidas por las pagodas que las rodean, tal es la unión íntima entre la naturaleza y el arte, de acuerdo con el viajero (2001, 835). En 1905, Louis Aubert opinaba, por su parte, que los japoneses preferían aquellos paisajes teñidos de arte. En los lugares célebres siempre hay ese feliz encuentro entre la naturaleza y el arte, un «no sé qué» extraño y a veces artificial (2001, 843).

[39] En un largo poema dedicado al artista Okusai (Hokusai), Tablada reúne esa doble actividad de este modo:

> Cuando ya eras un bodhisava
> y logró tu pincel prolífico

que la escritura ideográfica se yuxtapusiera a una imagen en una misma impresión, a diferencia de la tipografía occidental (Martin 211).

De este modo, «Fresco Nipón» trata de un paisaje que se plasma en imagen poética y plástica. En el afán de superar las restricciones de una tipografía alfabética horizontal, ofrece en su forma triangular un acercamiento abstracto tanto al diseño del volcán Fuji como al de un ideograma estilizado —conjunción semejante que años más tarde Huidobro realizó en *Tour Eiffel* y «Tour Eiffel» de *Salle 14*.[40] El sentido de la visión que domina en el primer triángulo es sustituido por el del oído en el segundo, con la cantante que interpreta un uta del poeta Azayasú (Asayasu Bunya del siglo IX). Un poema contiene a otro en una doble triangularidad. Aquí una lectura oblicua de Tablada vuelve a imponerse. En 1900 y bajo el título «Utas japonesas. Poetas del amor», el mexicano publicó en *Revista Moderna*, una serie de traducciones a las que llamó «pequeñas poesías» japonesas comparables a las seguidillas castellanas. Una de ellas lleva la firma de Asayasu, la que luego publicó en la sección «Musa japónica» (1991, 241). Pero el poema «Japón», que da inicio a dicha sección, configura un intertexto de «Fresco Nipón». Se instala desde el comienzo el paradigma de lo exótico —en la misma vena de las crónicas de Gómez Carrillo— en la rareza de un kaleidoscopio, para luego realzar el «mágico Imperio del Sol Naciente», «En tu arte mágico —raro edificio—», o en el amor a su «...extraña mitología/ los raros monstruos»(1991, 231-233). Los primeros serventesios dan cuenta de una escena en la que interviene una visión onírica provocada por el opio en el que un jardín artificial deviene imagen mental de dorada paleta:

¡Áureo espejismo, sueño de opio,
fuente de todos mis ideales!
¡Jardín que un raro kaleidoscopio
borda en mi mente con sus cristales! (1991, 231)

Allí, la naturaleza, en la que el volcán es dos veces aludido («los rayos de un sol de aurora/ sobre la nieve del Fusiyama», para cerrar con: «...tierno besa y ar-

---

que viviera cuanto trazaba,
una imagen o un jeroglífico...
(«El poema de Okusai» en *Al sol y bajo la luna*, *OC* I 350)

[40] Un poema visual de Tablada de 1920, dedicado al poeta chino Li-Po, funde al ideograma con el alfabeto sobre un fondo negro para crear un discurso metapoético sobre el proceso de la escritura (*OC* I 398). Sin duda y como parte intrínseca de su herencia cultural, el mexicano supo entender el

diente dora ¡la blanca nieve del Fusiyama!») comparte con la arquitectura de los «Templos grandiosos y seculares/ y en su pesado silencio ignoto,/ Budhas que duermen en los altares/ entre las áureas flores del loto»(1991, 231-233).[41] Es interesante notar que el japonismo en Tablada no tuvo calidad de pasajero que supone toda moda. El ingreso del haiku castellanizado en la poesía mexicana tuvo inmediato efecto en los vanguardistas como Manuel Maples Arce, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, pasando por Paz para llegar a Raúl Renán y Eduardo Lizalde, entre los contemporáneos (Gordon 2003).

El orientalismo parodiado acompañado por una expresión renovada de la tradición de los *technopaegnia* implicaría una doble desfamiliarización, de fondo y forma, y a su vez un extrañamiento que le permitió a Huidobro tomar distancia de su entorno intelectual y cultural. La tribuna de confrontación ocasional a la que el poeta recurrió en *Musa Joven* y *Azul* se abrió a una disección de las instituciones educativas y culturales poco después en *Pasando y pasando*. Crisis, en su acepción tanto médica como ética, es mutación, perturbación, dilema. Al romper tempranamente con su entorno cultural y social, el poeta traduce la crisis en novedad poética. En el prefacio a *Adán*, Huidobro dejó sentado que «en tiempos de una gran confusión espiritual, [...] una enorme angustia filosófica, de un gran dolor metafísico...», leer a Emerson le trajo sosiego (2003, 325).[42] La aparición de este Adán científico supone un *creatio ex-nihilo* en el que se antici-

---

parentesco de las escrituras visuales cuando expresó aquello de: «Es de México y Asia mi alma un jeroglífico» («Exegesis» *OC* I 512).

[41] Si bien «Musa japónica» fue una nueva sección añadida en la segunda edición de *El Florilegio*, la primera de 1898 contenía el poema «Japón» bajo el subtítulo «Poemas exóticos». Héctor Valdés en su estudio prologal de las *Obras completas* deja asentado el influjo de los hermanos Goncourt en esta temprana poesía japonista, como una «preparación espiritual» para el viaje posterior de Tablada al Oriente, del cual el crítico en los años setenta no tenía duda alguna de su realización (13).

[42] Refiriéndose a la angustia como rasgo de la poesía mexicana posterior al modernismo y a partir del corte instaurado con el «tuércele el cuello al cisne», Donald Shaw señala que: «De un modo parecido en Huidobro y Neruda, cuya poesía temprana impulsa la renovación modernista de la dicción hacia su conclusión lógica, encontramos la misma respuesta». Agrega Shaw que hay una evolución de Huidobro y Neruda parecida a la de Darío. Los tres experimentaron una crisis temprana existencial y espiritual que desembocó en lo que Huidobro explícitamente llamó «mi enorme angustia filosófica» (1993, 19). Subercaseaux también hace uso de la expresión de González Martínez de 1911 para marcar el inicio de renovación poética dentro del marco estrictamente chileno (ver su capítulo «Modernismo extravagante y renovación modernista», 1998, en especial 126-127).

pa la imagen creacionista/cubista: «con mi rebaño de astros/ vagando en medio del vacío» (2003, 329).[43] Si bien es verdad que ninguna de las imágenes poéticas de «Japonerías...» se aproxima a aquella por él mismo definida como creacionista, existe no obstante, un tono lúdico y una cierta disparidad y/o disparate semántico de sello huidobriano. La importación del referente japonés supone una impostación de una voz poética que a su vez inicia un recorrido hacia esa imagen «creacionista», la cual será motivo poco después de mucha reflexión teórica vertida en forma de manifiesto, género vanguardista por excelencia. Dicho de otra manera, se podría leer en la referencia lejana y extraña, un gesto inicial de querer unir imágenes de realidades distantes para conformar un nuevo artefacto poético. En este sentido, las ideas generales que del modernismo hiciera Yurkievich se aplican a «Japonerías...»: «La autonomía poética parece estar en proporción directa con el alejamiento de lo real inmediato. Este alejamiento se provoca echando mano a todos los recursos de evasión, ensoñación, extrañamiento; a lo exótico, lo esotérico, lo fantástico; se produce rompiendo con las conexiones lógicas, con la verosimilitud realista, con toda verificación extratextual; se incrementa convirtiendo al medio en mensaje estético, dotando a la forma de una absoluta hegemonía» (25).

En suma, el conjunto de estos tres poemas de «Japonerías...», tanto en su aspecto visual como temático, podría verse como ese posible momento común de desencuentro que justifica la distancia lejana de lo oriental ante la cercanía del diario acontecer, cultural y poéticamente hablando.

Lo vernacular en «La capilla aldeana»: la otra cara de la moneda

Lo vernacular es el espacio autóctono por excelencia y la contracara del exotismo; semejantes en ese impulso en el que el sujeto se enfrenta a una realidad insatisfactoria e insuficiente. Es un «distanciarse hacia dentro, en el interior del propio país», según Ricardo Gullón, quien entiende que dentro del modernismo se dio un tipo de indigenismo exótico (1974, 284). Aunque éste no sea el caso de «La capilla aldeana», se da sin embargo un movimiento similar de desplazamiento hacia la naturaleza por parte del joven poeta citadino. Esta posición resulta más consciente en *La gruta del silencio*, cuyos títulos «Amanecer po-

[43] Undurraga en su estudio prologal especula que *Adán* fue escrito en 1914, aunque publicado en 1916. Para el crítico este poemario constituye «la verdadera piedra de Roseta» en la poética huidobriana (*Poesía y prosa de Vicente Huidobro* 32).

blano», «Paisaje crepuscular», «El dolor del paisaje nocturno», «La llanura de la noche», «Idilio de la tarde y de la luna», dan cuenta no sólo de un espacio campero sino también de una retórica que ha abandonado la exquisitez del verbo y la extranjería lexical. La lengua se simplifica ante la sencillez de la naturaleza propia.

LA CAPILLA ALDEANA

Ave
canta
suave
que tu canto encanta
sobre el campo inerte
sones
vierte
y ora-
ciones
llora.
Desde
la cruz santa
el triunfo del sol canta
y bajo el palio azul del cielo
deshoja tus cantares sobre el suelo.
Une tus notas a las de la campana
Que ya se despereza ebria de mañana
Evangelizando la gran quietud aldeana.
Es un amanecer en que una bondad brilla
La capilla está ante la paz de la montaña
Como una limosnera está ante una capilla.
Se esparce en el paisaje el aire de una extraña
Santidad, algo bíblico, algo de piel de oveja
Algo como un rocío lleno de bendiciones
Cual si el campo rezara una idílica queja
Llena de sus caricias y de sus emociones.
La capilla es como una viejita acurrucada
Y al pie de la montaña parece un cuento de hada.
Junto a ella como una bandada de mendigos
Se agrupan y se acercan unos cuantos castaños
Que se inclinan curiosos por todos los postigos
Con la malevolencia de los viejos huraños.
Y en el cuadro lleno de ambiente y de frescura
En el paisaje alegre con cantidad de lino
Pinta un brochazo negro la sotana del cura.
Cuando ya la tarde alarga su sombra sobre el camino
Parece que se metiera al fondo de la capilla
Y la luz de la gran lámpara con su brillo mortecino
Pinta en la muralla blanca, como una raya amarilla.
Las tablas viejas roncan, crujen, cuando entra el viento oliendo a rosas
Rezonga triste en un murmullo el eco santo del rosario
La obscuridad va amalgamando y confundiendo así las cosas
Y vuela un "Angelus" lloroso con lentitud del campanario.

La corriente del mundonovismo hizo su aparición como desgaje del modernismo y fue acuñada en 1917 por Francisco Contreras, chileno residente en París y convocado en las páginas de *Musa Joven*. Sin buscar el color local ni nacional, Contreras decía querer «interpretar esas grandes sugestiones de la raza, de la tierra o del ambiente que animan todas las literaturas superiores [...] crear el arte del Mundo Nuevo [...] de la tierra joven y del porvenir» (101-102). Sus modelos americanos eran Enrique González Martínez, Manuel Magallanes Moure, Baldomero Fernández Moreno y A. Marasso Rocca. Las variantes de esta corriente: el criollismo, el americanismo, el sencillismo, el simplismo, tuvieron en la narrativa una más fecunda raigambre que en la poesía al plasmar el elemento telúrico. En Chile, Jorge González Bastías, Diego Dublé Urrutia, Pedro Prado, Carlos Pezoa Véliz, Manuel Magallanes Moure, son algunos de los poetas que habiéndose gestado en las tardías filas del modernismo derivaron en una «sensibilidad vital» con la perspectiva de una «única ventana» en contraste a las muchas del castillo modernista (Rodríguez Fernández 129-131). Por su lado, opo-

niéndose al término «postmodernismo»,[44] Paz encontraba que en ese período tardío del modernismo se realizó un cambio notable puesto que «...los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasadas o presentes, sino descripciones más bien amargas y reticentes de barrios de clase media; el campo no es la selva ni el desierto, sino el pueblo de las afueras, con sus huertas, su cura y su sobrina [...] Ironía y prosaísmo» («Traducción y metáfora» *OC* I 507). En esta línea se encuentra Evaristo Carriego, quien reemplazó el canto del cisne con el graznar de un ganso en «La muerte del cisne» (*Misas herejes* 1908, *OC* 1968) unos años antes que González Martínez le decretara certificado de defunción. Fue interlocutor del decir poético de los espacios humildes: el suburbio y el barrio. Huidobro lo homenajeó en «Elegía a Carriego» en *La gruta del silencio* (2003, 139-140) y Borges lo haría una década más tarde en su primeros poemarios y en 1930 con un ensayo. «Cuando los escritores escriben sobre otros escritores fundan su espacio y trabajan su materia; el cuerpo escrito del otro le sirve para buscarse», comenta Josefina Ludmer respecto a cómo traducir la deuda con el pasado en la reescritura del presente (221). El joven chileno creó varios precursores en este corto período santiaguino que le permitieron despegar hacia nuevos rumbos, literal y metafóricamente hablando.

El discurso poético se bifurca en «Japonerías...»: del exotismo de los nombres extranjeros de extrañas tierras se pasa a la sencillez de la lengua materna. Si la lejanía y la irrealidad del orientalismo tienden a la abstracción en las formas geométicas de «Japonerías...», en «La capilla aldeana», lo autóctono impone una imagen realista, a la medida de su contenido. No obstante, se trata de una realidad idealizada, que al igual que la japonesa, lleva adosado el elemento de encantamiento, de extrañeza, de «cuento de hada». Sólo en este sentido se puede entender su inclusión en la sección de «Japonerías de estío», amén de su calidad figurativa que lo acerca, sin duda, a los tres poemas anteriores.

Sin la dimensión metafórica de «Moulin» pero con la rigidez de los *technopaegnia*, «La capilla aldeana» formula un pleonasmo en el que la redundancia —una demasía— se ve restringida por la sinécdoque. En efecto, lo que a primera vista pareciera una homologación entre título e imagen plástica, aparece luego una cierta desproporción entre silueta y cruz. De tratarse de un campanario quedaría resuelto el problema de la medida que el realismo exigiría en este *carmen figurato*. Sin duda,

[44] Paz sostuvo que en ese último momento anterior a la vanguardia tuvo lugar una posición individual y crítica pero dentro del mismo modernismo, cuyas notas características fueron la ironía y el lenguaje coloquial («Traducción y metáfora» *OC* I 507).

más que una estrategia pensada como sinécdoque, creo que el tamaño de la cruz se vio afectado por la materia escritural que obligó a Huidobro a extender el diseño más allá de lo deseado. Prueba de esto es el *avant*-texto de «Fresco Nipón», antes referido, en el que el poeta diseñó la capilla sobre el folio invertido y por debajo de ella, elaboró un mínimo *avant*-texto de los versos en cruz.



«La capilla aldeana». Fundación Huidobro. Santiago de Chile.

A pesar de un zócalo un tanto desmesurado, la silueta de la capilla vista de frente convence al ojo realista, al igual que su cruz. El diseño junto al *avant*-texto de la cruz dan cuenta del predominio del espacio y revelan los códigos constitutivos del quehacer poético visual. El significante matérico —trazo y grafo— negocia con el significado la articulación del poema y en ese proceso, la supresión, la enmienda, el reordenamiento, y la tachadura son las huellas de la creación, de la *poiesis* en su sentido etimológico. En todo caso, «La capilla aldeana» produce un signo visual polivalente —capilla/campanario— de contigüidad semántica en el que las imágenes poéticas se alternan para connotar y denotar ambas figuras. Así, el ave ubicada en el primer verso supone también la posición superior del campanario donde normalmente se cobija. Dada la confluencia del ícono cristiano por excelencia, y la presen-

cia del ave en los versos que lo forman, se podría pensar en otra iconografía religiosa, la del Espíritu Santo, que en su divinidad se consubstancia con Jesucristo y el Padre, porque son de la misma naturaleza. Habría una conjunción, pues, entre una iconografía visible —la cruz— y aquella connotada por la palabra —el ave. En este ambiente religioso, la luz juega un papel importante. Hay una gradación lumínica que va del amanecer al crepúsculo en una correspondencia témporo-espacial metafórica a la lectura/visión del poema. Si el Espíritu Santo encarna el Espíritu de Verdad como lo manifiesta el Nuevo Testamento, entre otros sentidos, la analogía se completa en el cristianismo que alumbra la verdadera religión, refigurada en el verso «evangelizando la gran quietud aldeana». En efecto, la parte superior del poema —cruz y bóveda— coincide con imágenes de altura: el ave, el cielo, el triunfante sol. La voz poética, fuente del «tú», asocia al ave con la campana en el canto/son, y a medida que descendemos en el cuerpo del poema/nave de la capilla, ésta va adquiriendo presencia prosopopéyica en el espacio exterior de la naturaleza. Es una limosnera, una vieja acurrucada, pero también su entorno se humaniza: los árboles son mendigos y viejos huraños, y en el ambiente de «extraña santidad», el campo todo oficia el rezo. La religiosidad, eje fundamental que conjuga la imagen verbal con la visual en el poema, convive con la magia secular del «cuento de hada» que adquiere la capilla en contraposición con la montaña. Se construye una idealización bucólica a partir de dos intertextos: uno literario y otro religioso.

El día cae y la luz natural menguada se ve reemplazada por la artificial y ya en la lectura del doble zócalo se nos introduce en un interior de ciaroscuro, donde el canto inicial ahora es rezongo del viento, murmullo de rezos y llanto del *Angelus*.[45] Este último, en efecto, trata del misterio de la Encarnación, el Espíritu Santo, y cada uno de sus versículos es seguido de un avemaría. Ave como saludo, ave como Espíritu Santo; el poema se vuelve circular, como la jornada que ter-

---

[45] Imágenes parecidas por su cromatismo y ambiente campestre son algunos versos de «La balada triste del camino largo» de *La gruta del silencio*:

> La tarde va tejiendo su amoratado velo,
> El lago en su mutismo verdiglauco se encierra...
> ¡Ah! seguir bajo el palio azul de un cielo tan cielo,
> Sobre la alfombra seca de una tierra tan tierra.
>
> Y seguir andando, andando, andando hasta
> que un «Angelus» nos diga que hay una aldea
> Para dormir el tedio de la llanura vasta
> y recobrar la fuerza que ya flaquea. (2003, 137)

mina para volver a empezar. Es más, el vuelo del *Angelus* «con lentitud de campanario» es la imagen última que se conecta al ave y a la parte superior física del inicio. Dentro de este sentido cósmico del paisaje, la imagen del famoso cuadro «El Angelus» de Jean François Millet (1858-1859) se impone. Dentro del realismo del siglo XIX, esta pintura representa el momento de recogimiento humano luego de una jornada en el campo, en cuyo horizonte se percibe la forma inequívoca de un campanario. Esta digresión trae a cuento la calidad plástica de «La capilla aldeana» como bien lo señala Wood en su estudio.[46] Por su lado, De Costa ve en su forma impresa «una especie de 'pointillisme' a base de letras de molde» («Trayectoria del caligrama en Huidobro» 1978, 36). Aquí, la mención implícita a la técnica de algunos impresionistas es obvia. De hecho, como estilo y momento particular de la pintura occidental en el último tercio decimonónico, el impresionismo quiso capturar la impresión visual hecha por una escena, normalmente un paisaje, a partir del efecto de la luz. El puntillismo como técnica del neo impresionismo entendía que los colores puros y vívidos aplicados con pinceladas cortas o puntos sobre la tela y vistos desde una distancia correcta, tenían un efecto más sutil y rico que el logrado a través de las técnicas convencionales.

En «La capilla aldeana», las alusiones al color, al brillo y a la luz atraviesan el poema. Una paleta cromática del azul, blanco, amarillo, negro, acompañada del contraste luminoso no hacen más que enfatizar la explícita condición de cuadro que confiesa uno de sus versos: «Y en el cuadrito lleno de ambiente y de frescura». El brochazo negro que interrumpe la pureza («castidad de lino») del paisaje delata con la aplicación del color puro un efecto desestabilizador del ingreso del ser humano en la naturaleza. En el interior, pues, «La capilla aldeana» revela la di-

---

De «Idilio de la tarde y de la luna» de la misma colección, un estrofa reza:

En la torre blanquizca de la iglesia lejana
Como una cuna mece un Angelus la campana
Sus notas se derrumban por las barrancas,
Y en el claustro que alarga su paz cristiana
Hay una caravana de tocas blancas. (2003, 153)

[46] De todo el material crítico que menciona o trata someramente los poemas visuales de «Japonerías de estío», el de Wood es el único que se detiene en un análisis detallado. Ella elige «La capilla aldeana» por ser el más eficaz de los cuatro en cuanto a la experimentación formal (59). Si bien concuerdo con los puntos generales de su análisis, no pienso que sea precisamente el más experimental de ellos. El realismo tanto de su forma como de sus versos no porta el mismo riesgo y aventura de sus pares en la sección de «Japonerías...».

mensión visual de su exterioridad a partir del componente metapoético; semejante estrategia a la de su par «Fresco Nipón». En ambos casos, el componente plástico refuerza la condición del poema como objeto. Si bien aquí no nos convoca un «he aquí» como en «Minuit» o en «Moulin» de *Salle 14,* el uso absoluto del tiempo presente y la voz que nos va introduciendo/presentando lo que el paisaje muestra, hace de esa representación poética/visual una imagen autónoma, «verdadera» en el sentido que le da Nancy (23-24) como se vio en el capítulo dos. En esta misma línea, Wood concluye señalando la transformación del poema en una capilla «verdad del arte» frente a la capilla «verdad de la vida» (63).

La base del poema es el lugar humano, ese «valle de lágrimas» de «Minuit». Los sujetos humanos son referidos por la sinécdoque o la metonimia: la sotana del cura, el eco de un rosario y el canto del *Angelus* —en su doble connotación de oración y toque de campana que anuncia la hora de celebrarla—.[47] Ante la plenitud que despliega la prosopopeya en el cuerpo mayor/nave de la capilla, la fragmentación de lo humano, acompañado por el despectivo «brochazo» y la tristeza del «'Angelus' lloroso», apuntan hacia una valoración negativa de los funcionarios de la Iglesia y su instrumentación. La edición de *Pasando y pasando* —escrita mayormente en 1913—, a cargo de los jesuitas, fue secuestrada y destruida por sus mayores. A consecuencia de los ataques acerbos allí vertidos contra la educación recibida en el Colegio San Ignacio, Huidobro provocó un escándalo y sufrió censura familiar. En la mínima biografía de las primeras páginas, Huidobro confesaba su odio, su admiración y su amor para con algunos jesuitas durante los nueve años que pasó en la escuela. Los odiaba por chismosos, intrigantes y espías, «en sus palabras había algo de traición, de sombra y de olor a subterráneo»(13).[48] Este «nicho contextual» en el que se desenvolvía la vida privada y cultural del poeta, podría justificar dentro del ambiente beático

---

[47] Interesa aquí apuntar que en el *avant*-texto de «La capilla aldeana» la parte central de la nave posee tres versos que luego Huidobro canceló en su versión final. Éstos dan cuenta de una presencia humana patente de «una romería de viejas y chiquillos» que de haber permanecido en el poema, hubiera cambiado no sólo la sugerencia que da la metonimia sino la sensación de paz del paisaje aldeano.

[48] El joven iconoclasta que a los veinte años creía haber vivido lo suficiente para imprimir su vida en letras de molde, no ahorró expresiones vituperiosas contra los jesuitas. Los acusó de poseer sed de mando, de darse humos de sabios (15), de ser «una manada de vejigas infladas de estupidez

de espiritualidad religiosa del *carmen figurato*, el exabrupto en la aparición del cura, nombre despojado del respeto que posee su sinónimo «padre».[49]

La horizontalidad de los versos —predominante en los cuatro poemas visuales— restringe la flexibilidad de la línea que dibuja. En esta primera práctica figurativa, Huidobro no agotó todas las posibilidades que brindan las «bagatelas difíciles», denominación de la que se sirvió Carbonero y Sol para incluir los acrósticos, enigmas, lipogramas y centones, todos ellos antiguos recursos poéticos que desestabilizaban la linealidad y la lógica de la escritura y lectura. Un buen ejemplo del uso del acróstico en conjunción con la imagen visual es el *carmen figurato* «Louis le Pieux» del poeta carolingio Rábano Mauro. El manuscrito en colores lleva en su centro una figura humana que sostiene una cruz y en ella, vertical y tautológicamente, las letras revelan dicha forma (Mütherich 12). Debió pasar una década para que el chileno se atreviera a descolgar el verso de su molde tradicional y lo hiciera cruzar a efectos de jugar más libremente con el espacio, como en los poemas «Kaléidoscope» y «Minuit» de *Salle 14*.

De la mano de Darío «poeta-barco» como lo llama Teitelboim (41) y un puñado de modernistas en transición de cambio, Huidobro cruzó el puente de un viaje mental al Oriente lejano o a la naturaleza andina idealizada, a uno real y consonante con el horizonte cultural santiaguino de esos años: el viaje iniciático a París, centro de la vanguardia. La apropiación textual vertida en parodia y el experimento formal de «Japonerías de estío» fueron el sustrato orgánico y conceptualización del espacio que Huidobro consiguió plasmar en las páginas de *Nord-Sud*, en *Horizon Carré*, *Tour Eiffel* y *Salle 14*.

---

e ignorancia [...] fanáticos, ridículos e intransigentes en cuyos ojos fulguran todavía las Hogueras de la Inquisición» (*Pasando y pasando* 19).

[49] En «Paisaje crepuscular» de *La gruta del silencio*, Huidobro propone un «yo» romántico que se identifica con el paisaje. El último cuarteto elabora un símil con dejo irónico y de poca estima ante la persona funcionaria de la Iglesia:

> El aire se refresca con un gritar de trilla.
> Un toro en el camino pone su gravedad,
> Ungiendo va la tierra con su baba amarilla
> Y tiene un andar lento como de padre abad. (2003, 144)

Obras citadas

ADDIS, Stephen. *How to Look at Japanese Art.* New York: Times Mirror Co., 1996.

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory.* Gretel Adorno & Rolf Tiedemann, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta. Claudio Parmiggiani, ed. Milano: Edizione Gabriele Mazzotta, 2002.

ALOMAR, Gabriel. *El futurisme. Articles d'El Poble Català (1904-1906).* Mallorca: Editorial Moll, 2000.

ALONSO MOLINA, Óscar. «Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas. Como un gran punto de encuentro.» *La Razón.* Madrid: Viernes 20, IV, 43, 2001.

ALTSHULER, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition.* New York: Harry N. Abrams, 1994.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Selected Writings.* Roger Shattuck, ed. y trad. New York: New Directions, 1948.

— *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas.* Lydia Vázquez, trad. Madrid: Visor, 1994.

— *Alcools.* Paris: Gallimard, 2000.

— *Calligrammes.* Prefacio por Michel Butor. Paris: Gallimard, 2001.

Art and Utopia. Limited Action. Barcelona: MACBA, 2005.

Artist's Books in the Modern Era 1870-2000. London: Thames & Hudson, 2001.

ARTUNDO, Patricia. *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.

AUBERT, Louis. «La nature reflet d'idées, ou l'éloquence du paysage japonais.» *Le Voyage au Japon. Anthologie de textes français 1858-1908.* Paris: Ed. Robert Laffont, 2001. 838-844.

AZNAR, José María. *Conferencias y discursos.* D32 Caja 11 (03). Madrid: Publicaciones del Partido Popular, 1994.

BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space.* Boston: Beacon Press, 1969.

BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BARR Jr., Alfred H. *Cubism and Abstract Art.* New York: The Museum of Modern Art, 1974.

BARTHES, Roland. «The Eiffel Tower.» *The Eiffel Tower and Other Mythologies.* Richard Howard, trad. New York: Hill and Wang, 1979.

— *Mtyhologies.* Annette Lavers, trad. New York: Hill and Wang, 1983.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacre et Simulation.* Paris: Galiée, 1981.

— «The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence.» *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory.* Neil Leach, ed. London & New York: Routledge, 2000. 210-218.

BARY, David. *Huidobro o la vocación poética.* Granada: Universidad de Granada, 1963.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos* I. Madrid: Taurus, 1973.

BENKO, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo.* Caracas: Monte Avila Ed., 1993.

BERGER, John. *The Success & Failure of Picasso.* New York: Pantheon Books, 1980.

BERGERO, Adriana. «Science, Modern Art, and Surrealism: The Representation of Imaginary Matter.» *The Surrealist Adventure in Spain.* Brian Morris, ed. Ottawa: Ottawa Hispanic Studies 6, 1991.

BOHN, Willard. *Apollinaire, Visual Poetry, and Art Criticism.* London & Toronto: Associated University Presses, 1993.

BONET, Juan Manuel. «Baedeker del ultraísmo.» *El ultraísmo y las artes plásticas.* Valencia: IVAM, 1996. 9-58.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas.* Tomo II. Buenos Aires: Emecé, 1989.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith.* Madrid: Cátedra, 1995.

BOU, Enric. «Llegir dibuixos o mirar textos (tradició de la poesia visual).» *La crisi de la paraula. Antología de la poesia visual.* Barcelona: Ediciones 62, 2003. 25-43.

BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo.* Barcelona: Ed. Labor, 1995.

BRUNNER, Joaquín y CATALÁN, Gonzalo. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad.* Santiago de Chile: Flacso, 1985.

BRYSON, Norman. *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

BUCKBERROUGH, Sherry. *Robert Delaunay. The Discovery of Simultaneity.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde.* Minneapolis: University of Minnesota P, 1984.

BUTOR, Michel. Prólogo. *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire. Paris: Gallimard, 1966.

— *Les Mots dans la peinture.* Genève: Ed. d'Art Albert Skira, 1969.

CAILLER, Pierre, ed. *Guillaume Apollinaire. Documents iconographiques.* Genève: P.Cailler Ed., 1965.

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad.* Madrid: Tecnos, 1991.

CAMURATI, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro.* Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1980.

CANSECO-JEREZ, Alejandro. *La vanguardia chilena.* Santiago-Paris: *ACJB* Editions, 2001.

CARACCIOLO TREJO, Enrique. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia.* Madrid: Editorial Gredos, 1974.

CARBONERO Y SOL Y MERÁS, León María. *Esfuerzos del ingenio literario.* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1890.

CARRIEGO, Evaristo. *Poesías completas.* Buenos Aires: Eudeba, 1968.

CASTRO, Fernando. «Meditación sobre el signo de Laocoonte.» *Curs. Ut Pictura Poesis. «Com la pintura, així és la poesia.»* Nanni Balestrini et al, eds. Barcelona: Fundación Caixa de Pensions, 1988. 55-109.

CASTRO MORALES, Belén. «Vicente Huidobro, poeta experimental.» *Texturas* 8. 1998: 54-61.

CENDRARS, Blaise. *Dix-neuf poèmes élastiques*. Paris: Au Sans pareil, 1919.

CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

COMET, César A. «Una época de arte puro.» *Cervantes* abril. 1919: 86-91.

COMPTON, Susan. *The World Backwards. Russian Futurists Books 1912-16*. London: The British Library, 1978.

CONTE, Vitaldo. *Dispersione. Srivendo estremi confini*. Bologna: Pendragon, 2000.

CONTRERAS, Francisco. *La varillita de virtud*. Santiago: Minerva, 1919.

CORDERO DE CIRIA, Enrique y DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel, eds. *Juan Larrea: cartas a Gerardo Diego. 1916-1980*. San Sebastián: Universidad del Deusto-Mundaiz, 1986.

COSTA, René de. «Trayectoria del caligrama en Huidobro.» *Poesía* 3, nov-dic. 1978: 28-44.

— *En pos de Huidobro. Siete ensayos de aproximación*. Santiago: Editorial Universitaria, 1978.

— «On Huidobro.» *Review of Latin American Literature and Arts* 30 sept-dec. 1981: 24-59.

— *Vicente Huidobro. The Careers of a Poet*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

— Coordinación, documentación y supervisión de número monográfico dedicado a Vicente Huidobro en *Poesía* 30-31-32, 1989.

— «Juan Gris and Poetry: From Illustration to Creation,» *The Art Bulletin* LXXVI, 4, diciembre 1989: 674-692.

— *Vicente Huidobro. Poesía y poética. 1911-1948*. Madrid: Alianza, 1996.

— «Salle XIV: Un proyecto a largo plazo.» Prólogo a *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001. 17-23.

CÓZAR, Rafael de. *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El carro de la nieve, 1991.

DACHY, Marc. *The Dada Movement 1915-1923*. Geneva: Ed.d'Art Albert Skira, 1990.

DARÍO, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Paris y México D.F.: Librería de la Vda. de C. Bouret, 1920.

— *Poesía*. Ernesto Mejía Sánchez, ed., Ángel Rama, prólogo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

D'ASPRER, Nuria. «Des marches pour monter à la Tour Eiffel.» *L'Ecriture fragmentaire. Théories et pratiques*. Ricard Ripoll, ed. Perpignan: Collection Etudes, Presses Universitaries de Perpignan, 2002. 71-87.

DE LOOZE, Laurence. *Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

DELAUNAY, Robert. *Robert Delaunay. Du Cubisme à l'art abstrait.* Pierre Francastel y Guy Habasque, eds. Paris: SEVPEN, 1957.

— *Les Tours Eiffel de Robert Delaunay.* Paris, Bruxelles: Ed. Jacques Damase Gallery, 1974

— *1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction.* Paris: Centre Georges Pompidou, 1999.

— «Nord-Est-Sud-Ouest.» *Robert y Sonia Delaunay.* Barcelona: Carroggio. Institut de Cultura de Barcelona, 2000. 169.

DELEUZE, Gilles. *Foucault.* London: The Athlone Press, 1988.

DERRIDA, Jacques. *De la gramatología.* México D.F.: Siglo XXI, 1978.

DIEGO, Gerardo. *Crítica y poesía.* Madrid: Ed. Júcar, 1984.

DOCTOROVICH, Fabio. «www.postypographika.com.ar»

DONALD, James. *Imagining the Modern City.* London: The Athlone Press, 1999.

D'ORS, Miguel. *El caligrama de Simmias a Apollinaire.* Pamplona: Universidad de Navarra, 1977

DRUCKER, Johanna. *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923.* Chicago: University of Chicago Press, 1994.

— *The Alphabetic Labyrinth.* London: Thames and Hudson, 1995.

El ultraísmo y las artes plásticas. Valencia: IVAM, 1996.

ELIADE, Mircea. *Patterns in Comparative Religion.* Cleveland & New York: Meridian Books, 1958.

ERLICH, Victor. *Russian Formalism. History-Doctrine.* New Haven & London: Yale University Press, 1981.

FAUCHEREAU, Serge. *Mondrian.* New York: Rizzoli, 1994.

FERNÁNDEZ, Teodosio. «Rubén Darío y la gestación del lenguaje modernista.» *El Modernismo. Renovacion de los lenguajes poéticos.* T. Albaladejo, F.J. Blasco y R.de la Fuente, eds. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990. 47-59.

FERREIRO, Alfredo M. *El hombre que se comió un autobús.* Montevideo: Peña Hnos., 1927.

Figurare la parola. Editoria e avanguardie artistiche del Novecento nel Fondo Bertini. Firenze: Vallecchi, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.* Francisco Monge, trad. Barcelona: Anagrama, 1997.

— *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Madrid: Siglo XXI, 2005.

FRASCINA, Francis. «Realism and Ideology: An Introduction to Semiotics and Cubism.» *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century.* New Haven & London: Yale University Press, 1993. 87-183.

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños.* Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.

FRY, Edmund. *Cubism.* New York & Toronto: McGraw-Hill Book Co., 1968.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires: Paidós, 2001.

— *La globalización imaginada.* Buenos Aires: Paidós, 2001.

García-Huidobro McA, Cecilia. *Vicente Huidobro a la intemperie. Entrevistas (1915-1946).* Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré.* Paris: Seuil, 1982.

— *Seuils.* Paris: Seuil, 1987.

Girondo, Oliverio. *Martín Fierro.* Segunda época. Año 1, número 4, 1924. Edición facsimilar. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Goic, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro.* Santiago de Chile: Nueva Universidad, 1974.

— «Fin del mundo, fin de un mundo: *Ecuatorial* de Vicente Huidobro.» *Revista de Literatura chilena* 55, 1999: 5-27.

— «La poesía visual y las vanguardias históricas.» *Quimera* 220, septiembre 2002: 33-38.

— Edición crítica, coordinador. *Vicente Huidobro. Obra poética.* Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, 2003.

Gollek, Rosel, ed. *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München.* München: Prestel-Verlag, 1982.

Gombrich, E.H. *Topics of Our Time.* London: Phaidon Press, 2000.

Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa.* Paris: Garnier Hnos., s/f.

— *De Marsella a Tokio.* Paris: Garnier Hnos., s/f.

Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos.* Buenos Aires: Ed. Brújula, 1968.

Gordon, Samuel. «Estéticas de la brevedad.» *Fractal* 30, año VII, vol.VII, julio-septiembre 2003. En: «www.fractal.com.mx.»

Gray, Nicolete. *Lettering as Drawing.* London: Oxford University Press, 1971.

Grigsby, Darcy Grimaldo. «Geometry/Labor = Volume/Mass?» *October* 106 Fall 2003: 3-34.

Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada.* Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

Gullón, Ricardo. «Exotismo y modernismo.» *Estudios críticos sobre el Modernismo.* Romero Castillo, ed. Madrid: Gredos, 1974. 279-298.

Gumbrecht, Hans Ulrich y Marrinan, Michael, eds. *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age.* Stanford: Stanford University Press, 2003.

Hahn, Oscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste.* Santiago de Chile: LOM, 1998.

— «La voluntad inaugural.» *Vicente Huidobro. Obra poética.* Cedomil Goic, ed. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, 2003. 1568-1575.

Harris, Joseph. *The Tallest Tower. Eiffel and the Belle Epoque.* Boston: Houghton Mifflin, 1975.

Harris, Roy. *Signs of Writing.* London: Routledge, 1995.

Harrison, Charles. «Abstraction, figuration and representation.» *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century.* New Haven & London: Yale University Press, 1993. 185-212.

HARVEY, David. *Paris, Capital of Modernity.* London: Routledge, 2003.
HENDERSON, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art.* New Jersey: Princeton University Press, 1983.
HERRERA, Emilio. «Más sobre la cuarta dimensión.» *El Sol.* 3 de diciembre 1920: 12.
HICKEN, Adrian. *Apollinaire, Cubism and Orphism.* Hants: Ashgate Ltd, 2002.
HIGGINS, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unkown Literature.* Albany: State University of New York Press, 1987.
HIGONNET, Patrice. *Paris: Capital of the World.* Cambridge: Harvard University Press, 2002.
HORACIO Y VIRGILIO. *Obras poéticas.* vol. IV. Agustín Millares Carlo, ed. Eugenio de Ochoa y Germán Salinas, trads. Buenos Aires: Jackson Inc, 1948.
HUGHES, Gordon. «Coming into sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision.» *October* 102, Fall 2002: 87-100.
HUIDOBRO, Vicente y Jorge Hübner Bezanilla. *Musa Joven* 4, 5 y 6. Santiago de Chile, 1912.
— y Carlos Díaz LOYOLA. *Azul* 3. Santiago de Chile, 1913.
HUIDOBRO, Vicente. *Canciones en la noche.* Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile, 1913.
— *Pasando y pasando.* Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Chile, 1914.
— «Tour Eiffel.» *Nord-Sud. Revue Littéraire* 6-7, Août-Septembre 1917: 24-25.
— *Tour Eiffel.* Madrid: Imprenta J. Pueyo, 1918.
— *Création* 2, Novembre 1921.
— *Une Exposition de poèmes de Vincent Huidobro.* Catálogo-invitación. Paris, 1922.
— «Al fin se descubre mi maestro.» *Crdtion* 3, Février 1924: 1-16.
— «Jóvenes de América: Uníos para formar un bloque continental!» *Europa. Revista mensual internacional* Año 1, 1933: 44-46.
— «Carlos Sotomayor.» *Pro. Revista de arte* 1, Septiembre 1934, s/n.
— «Joan Miró.» *Pro. Revista de arte* 2. Noviembre 1934, s/n.
— *Obras completas.* Tomo I. Braulio Arenas, ed. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964.
— *Obras poéticas selectas.* Tomo I. Hugo Montes, selección y prólogo. José Zañartu, trad. Santiago: Ed. del Pacífico, 1957.
— *Poesía y prosa de Vicente Huidobro.* Antonio de Undurraga, ed. Madrid: Aguilar, 1967.
— *Obras completas.* Hugo Montes, prólogo. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1976.
— *Altazor.* Eliot Weinberger, trad. San Paul, Minnesota: Graywolf Press, 1988.
— *Obra selecta.* Luis Navarrete Orta, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
— *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos.* José Alberto de la Fuente, ed. Santiago de Chile: Dir. de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1993.
— *Obras poéticas en francés.* Waldo Rojas, trad. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1998.
— *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

— *Salle XIV.* Álbum serigrafiado. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

— *Vicente Huidobro. Obra poética.* Cedomil Goic, ed. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens.* Madrid: Alianza/Emecé, 1999.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody.* New York: Methuen, 1985.

HUTTON TURNER, Elizabeth. «La *Jeune fille américaine* and the Dadaist Impulse.» *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity.* Naomi Sawelson-Gorse, ed. Cambridge: MIT Press, 1998. 4-21.

ISER, Wolfgang. «Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T.S. Elliot *Wasteland. Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964.* München: W. Fink, 1966. 361-393.

JANIN, Carlos. «Les Expansions du noyau thematique.» *Co-textes* 16 novembre 1988: 103-122.

JAUSS, Hans Robert. «Poiesis: the productive side of aesthetic experience (construire et connaître).» *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

— *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética.* Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, trad. Madrid: Visor, 1995.

JITRIK, Noé. *Las contradicciones del modernismo.* México D.F.: El Colegio de México, 1978.

JRADE, Cathy Login. *Rubén Darío and the Romantic Search of Unity.* Austin: University of Texas Press, 1983.

JUNOT, Josep Maria. *Troços.* Barcelona: Leteradura, 1977.

— «Poemes & cal-ligrames.» *Poesía.* Con J. Salvat-Papasseit y S. Sánchez-Juan. Barcelona: Ediciones 62/Ed. Orbis, 1985.

KENDRICK, Laura. *Animating the Letter. The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance.* Columbus: Ohio State University Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* Cambridge: MIT Press, 1996.

LAMARCA LAPUENTE, María Jesús. «Hipertexto, el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen.» En: «www.hipertexto.info»

LANHAM, Richard A. *The Electronic Word. Democracy, Technology, and the Arts.* Chicago: University of Chicago Press, 1993.

LARREA, Juan. *Torres de Dios: poetas.* Madrid: Editora Nacional, 1982.

LEACH, Neil, ed. *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory.* London & New York: Routledge, 2000.

LEFEBVRE, Henri. «The Monument.» *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory.* Neil Leach, ed. London & New York: Routledge, 2000. 139-143.

LESSING, Gotthold. *Laokoon.* Oxford: Oxford University Press, 1965.

LEVIN, David Michael, ed. *Modernity and the Hegemony of Vision.* Berkeley: University of California Press, 1993.

LEVIN, Miriam R. *When the Eiffel Tower was new. French Visions of Progress at the Centennial of the Revolution.* South Hadley, Mass.: University of Massachusetts, 1989.
LIPINSKI, Lisa K. «When the trees of language are shaken by rhizomes, in René Magritte's 'Les mots et les images.'» *Word & Image* 11, 3, July-September 1995: 216-224.
LITVAK, Lily. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales de siglo XIX (1880-1913).* Madrid: Taurus, 1986.
LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, ed. *Poesía de los siglos de Oro.* Madrid: Castalia, 1999.
LORENZO, Javier de. «Ciencia y vanguardia.» *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos.* T. Albaladejo, F.J. Blasco y R. de la Fuente, eds. Madrid: Ed. Júcar, 1992. 33-59.
LOTI, Pierre. *Japoneries d'automne.* Paris: Calmann Lévy, 1893.
LOUVEL, Liliane. *L'Oeil du texte.* Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.
LOYRETTE, Henri. «La Tour Eiffel.» *Les Lieux de mémoire. Les France.* III. Pierre Nora, ed. Paris: Gallimard, 1984.
LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.* Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
MACKENZIE, John M. *Orientalism: history, theory, and the arts.* Manchester: University of Machester Press, 1995.
MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres Complètes.* Paris: Gallimard, 1951.
— *Un Coup de dés jamais n'abolirá le hasard.* Edición facsimilar. Paris: Gallimard, 2003.
MARKIEWICZ, Henryk. «Ut pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem.» *New Literary History* 18, 3, Spring 1987: 535-559.
MARTIN, Henri-Jean. *The History and Power of Writing.* Chicago: Chicago University Press, 1995.
MATA, Rodolfo. «Borges y Tablada: un diálogo en la cuarta dimensión.» *El Bagre* 21 1998: 23-29.
— *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade.* México D.F.: UNAM, 2003.
MERLEAU-PONTY, Maurice. «Eye and Mind.» *The Essential Writings of Merleau-Ponty.* Alden Fisher, ed. New York: Harcourt, 1969.
METZ, Christian. «Au-delà de l'analogie, l'image.» *Communications* 15, 1970: 1-10.
MICHAUD, Yves. «Quelques remarques sur la couleur.» *Depuis Matisse ... la couleur. Une approche de la peinture française au Xxe siècle.* Henry-Claude Cousseau, ed. Nantes: Musée des beaux arts, 1986. 12-23.
MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Madrid: Alianza Ed., 1999.
MIGNOLO, Walter. «La figura del poeta en la lírica de vanguardia.» *Revista Iberoamericana* 48, 118-119, Jan.-June 1982: 131-48.
MITCHELL, W.J.T. «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory.» *The Language of Images.* W.J.T. Mitchell, ed. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 271-299.
— *Picture Theory.* Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MITRE, Eduardo. *Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo.* Caracas: Monte Avila, 1980.
MOLAS, Joaquim y Enric BOU, coord. *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual.* Barcelona: Ediciones 62, 2003.
MONEGAL, Antonio. *En los límites de la diferencia.* Madrid: Tecnos, 1998.
— «Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes.» *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* 28, 1, Otoño 2003: 27-44.
MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais. I y III.* Paris: Quadrige, 1988.
MOORE, Catherine R. «Apollinaire et Barthes face à la Tour.» *Francographies: Bulletin de la Societé des Professeurs Français et Francophones d'Amerique* 4, 1995: 55-63.
— «Guillaume Apollinaire et Vicente Huidobro: l'Esprit nouveau, le Créationnisme et les poètes.» *Guillaume Apollinaire devant les Avant-Gardes Européennes.* Roma: Bulzoni Editore, 1997. 117-138.
MORALES, Andrés. «Las fuentes literarias en la obra poética de Vicente Huidobro (Modernismo, Simbolismo y Cubismo).» *Revista Signos* XXIII, 28, 1990: 63-76.
— «Huidobro en España,» *Vicente Huidobro. Obra poética.* Cedomil Goic, ed. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, 2003. 1409-1422.
MORISON, Stanley. *Politics and Script.* Oxford: Clarendon Press, 1972.
MOSHER, Nicole Marie. *Le texte visualité. Le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste.* New York: Peter Lang, 1990.
MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte.* Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
MÜLLER-BERGH, Klaus. «El hombre y la técnica: Contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas.» *Revista Iberoamericana* 118-119, 1982: 149-176.
MURIEL DURÁN, Felipe. *La poesía visual en España, siglos X-XX: Antología.* Salamanca: Ed. Almar, 2000.
MÜTHERICH, Florentine & Gaehde, Joachim. *Carolingian Painting.* New York: George Braziller, 1976.
NANCY, Jean-Luc. *Au Fond des images.* Paris: Galilée, 2003.
NOGUERAS Oller, Rafael. *Les tenebroses.* Barcelona: Publicació Joventut, 1905.
OCAMPO, Estela. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos.* Barcelona: Montesinos, 1988.
OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Rocío. «Al paso de Darío: símbolo iniciático y acceso a la vanguardia.» *Ruben Darío. Estudios en el Centenario de Los Raros y Prosas Profanas.* Alfonso García Morales, ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998. 189-215.
PARDO BAZÁN, Emilia. *Obras completas.* Tomo XIX. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1999.
PAZ, Octavio. *El arco y la lira.* México D.F.: FCE, 1956.
— *Poesía en movimiento.* México D.F.: Siglo XXI, 1977.
— *Obras completas I.* Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.
— *Obras completas II.* Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.

PÉREZ, Carlos. «Notas sobre la primera edición de los poemas pintados.» Prólogo a *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001. 35-41.

PÉREZ LÓPEZ, María Angeles. *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro.* Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, 1998.

PICON GARFIELD, Evelyn e Iván Schulman. *«Las entrañas del vacío.» Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana.* México D.F.: Cuadernos Americanos, 1984.

PIZARRO, Ana. *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente.* Concepción: Universidad de Concepción/Consejo de difusión, 1971.

— *Sobre Huidobro y las vanguardias.* Santiago: Ed. Universidad de Santiago de Chile, 1994.

PLUTARCO. *La gloria di Atene.* Italo Gallo e Maria Mocci, introd. Napoli: M. D'auria Editore, 1992.

POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde.* Cambridge: Harvard University Press, 1968.

PORTER, Dennis. «*Orientalism* and its Problems.» *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory.* Patrick Williams & Laura Chrisman, eds. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993. 150-161.

POZZI, Giovanni. *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose.* Bologna: Il mulino, 1984.

— *La parola dipinta.* Milano: Adelphi Ed., 1996.

PUT, Max. *Plunder and Pleasure. Japanese Art in the West 1860-1930.* Leiden: Hotei Publishing, 2000.

READINGS, Bill. *Introducing Lyotard. Art and Politics.* London & New York: Routledge, 1991.

REID, Martine. «Bricolage: An Interview with Michel Butor.» *Yale French Studies* 84, 1994: 17-26.

RISCO, Antón. «La figura de la torre Eiffel como paradigma de la modernidad (a propósito de *Tour Eiffel*, de Vicente Huidobro).» *Salina: Revista de Lletres* 9 noviembre 1995: 78-82. Y en *Huidobro Homenaje 1893-1993.* Eva Valcárcel, ed. La Coruña: Universidade da Coruña, 1995. 115-123.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica.* Madrid: Alianza, 1995.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario. *El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica.* Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1967.

ROMAINS, Jules. *La Vie unanime: poèm 1904-1907.* Paris: Gallimard, 1983.

ROMERO LÓPEZ, Dolores. *Una relectura de «fin de siglo» en el marco de la literatura comparada: Teoría y praxis.* Bern: Peter Lang, 1998.

ROOB, Alexander. *The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism.* London: Taschen, 1996.

ROQUE, Georges. «Boundaries of visual images: presentation.» *Word & Image* 21, 2, April-June 2005: 111-119.

ROSENBERG, Harold. *The Tradition of the New*. London: Thames & Hudson, 1962.

ROUSSEAU, Pascal. «La construction du simultané. Robert Delaunay et l'aéronautique.» *Revue de L'Art* 113, 3, 1996: 19-31.

— «El vértigo de la mirada. La pintura abstracta de Robert Delaunay bajo el 'reino de la imagen.'» Prólogo a *Robert y Sonia Delaunay 1905-1914.* Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2002.

RUTTER, Frank. «Vicente Huidobro and futurism: convergences and divergences (1917-1918).» *Bulletin of Hispanic Studies* LVIII, 1981: 33-72.

SAID, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

— *The World, the Text, and the Critic.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983.

SARABIA, Rosa. «Una aproximación a los poemas pintados como reflexión del signo artístico.» Prólogo a *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001. 55-65.

— «Eclipse de imagen: los poemas pintados de Vicente Huidobro.» E «Introducción a Salle XIV,» 9 folios sin numerar. *Vicente Huidobro. Obra poética.* Cedomil Goic, ed. Madrid: Colección Archivos, ALLCA XX, 2003. 1423-1439.

— «Interarte vanguardista y algunas cuestiones teórico-críticas a considerar.» *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* 28, 1, Otoño 2003: 45-69.

SARMIENTO, J.A. *La otra escritura: poesía experimental española, 1960-1973.* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general.* Mauro Armiño, trad. Barcelona: Planeta, 1985.

SCHAPIRO, Meyer. *Words, Script, and Pictures: Semiotics of visual language.* New York: George Braziller, 1996.

SCHULMAN, Iván. *El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo.* México D.F.: Siglo XXI, 2002.

SCHWARTZ, Jorge. «Vicente Huidobro o la cosmópolis textualizada.» *Eco. Revista de la cultura de occidente* XXXIII, 202, agosto 1978: 1009-1035.

SCOTT, David. «The poetics of the rebus: word, image and the dynamics of reading in the poster of the 1920s and 1930s.» *Word & Image* 13, 3, July-Sept. 1997: 270-278.

SEITZ, Frédéric. *La Tour Eiffel. Cent ans de sollicitude.* Paris: Belin-Herscher, 2001.

SERRES, Michel. «La Tour Eiffel.» *Statues. Le second livre des fondations.* Paris: Flammarion, 1989. 112-129.

SHAW, Donald. «¿Qué es el Modernismo?.» *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas.* Richard Cardwell y Bernard McGuirk, eds. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 11-24.

SPARIOSU, Mihai I. *The Wreath of Wild Olive. Play, Liminality, and the Study of Literature.* New York: State University of New York Press, 1997.

STEIN, Donna. «When a Book is More Than a Book.» *Artist's Books in the Modern Era 1870-2000.* London: Thames & Hudson, 2001.

STEINER, Wendy. *The Colors of Rhetoric*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1982.

SUBERCASEAUX, Bernardo. «Identidad de género y nación.» *Prismas. Revista de historia intelectual* 1, 1997: 45-51.

— *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: Ed. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998.

SUBIRATS, Eduardo. *Linterna mágica. Vanguardia, Media y Cultura tardomoderna*. Madrid: Ed. Siruela, 1997.

TABLADA, José Juan. *Obras completas*. vol. I. *Poesía*. México D.F.: UNAM, 1991.

— *Letra e imagen. Poesía, prosa, obra gráfica y varia documental*. Rodolfo Mata, coord. CD-ROM. México D.F.: DGSCA-UNAM, 2003.

TEITELBOIM, Volodia. *Huidobro, la marcha infinita*. Santiago de Chile: Ed. BAT, 1993.

TINAJERO, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004.

TINIANOV, Juri. *Avanguardia é Tradizione*. Sergio Leone, trad. Bari: Dédalo, 1968.

TSCHICHOLD, Jan. *The New Typography*. Berkeley: California University Press, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *On Human Diversity. Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

TOMÁS, Facundo. *Escrito, pintado (Dialéctica entre pintura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Visor, 1998.

TORRE, Guillermo de. «Tour, 1920.» Fondo Delaunay, Bibliothèque nationale, Paris.

— *Hélices*. Madrid: Ed. Mundo Latino, 1923.

TRAVIS, David. «In and of the Eiffel Tower.» *Museum Studies* 13, 1, 1987: 5-23.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publ., 1982.

TZARA, Tristan. *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. London & New York: Calder Pub.& Riverrun Press, 1992.

ULMER, Gregory L. *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1985.

UNRUH, Vicky. *Latin American Vanguards. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.

VALLCORBAPLANA, Jaume. «Primera vanguardia en Cataluña.» *Poesía* 3, nov.-dic. 1978: 100-106.

VALLE INCLÁN, Ramón del. *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Plenitud, 1952.

VARÈSE, Edgard. *Offrandes-Intégrales-Octandre-Ecuatorial*. CD. *The Contemporary Chamber Ensemble*. Arthur Weisberg, conductor. Nueva York: Elektra/Asylum/Nonesuch Records, 1972.

VASSEUR, Alvaro Armando. *Todos los cantos*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1955.

VOS, Eric. «Visual Literature and Semiotic Conventions.» *The Pictured Word*. Word & Image. Interactions 2. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998. 135-147.

VRIESEN, Gustav y Max IMDAHL, eds. *Robert Delaunay: Light and Color*. New York: Harry Abrams, Inc., 1967.

VV.AA. *Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

WACKERNAGEL, Wolfgang. «The Texture of Images: From 'Calligramme' to 'Fractogram.'» *Diogenes* 156, Winter 1991: 47-63.

WEBSTER, Michael. *Reading Visual Poetry after Futurism*. New York: Peter Lang, 1995.

WELCHMAN, John C. «After the Wagnerian Bouillabaisse: Critical Theory and the Dada and Surrealist Word-Image.» *The Dada & Surrealist Word -Image*. Cambridge: MIT Press, 1989.

WEULERSSE, Georges. «La nature japonaise est une nature artiste, parfois peu respectée.» *Le Voyage au Japon. Anthologie de textes français 1858-1908*. Paris: Ed. Robert Laffont, 2001. 832-838.

WOOD, Cecil. «'Japonerías de estío:' primeras tentativas de una nueva expresión poética.» *Revista Iberoamericana* XLV, 106-107, enero-junio 1979: 57-63.

WOODMAN-MAYNARD, Emily. «Entre dos polos: radio y texto en 'Tour Eiffel' de Vicente Huidobro» (trabajo inédito. Princeton University. 2004).

YÚDICE, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Madrid: Galerna, 1978.

— «Cubist Aesthetics in Painting and Poetry.» *Semiótica* 36, 1/2, 1981: 107-133.

YURKIEVICH, Saúl. *Suma crítica*. México D.F.: FCE, 1997.

ZALI, Anne. «Le double empire de l'image et de la parole: L'écriture égyptienne.» *L'Aventure des écritures. Naissances*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1997. 35-41.

ZAVALA, Iris M. «The manuscript and its interpreters: notes on the 'omniscient reader' of the poetics of the lyric.» *Approaches to Discourse, Poetics and Psychiatry*. Iris Zavala, Teun A. Van Dijk y Miriam Díaz-Diocaretz, eds. Philadelphia & Amsterdam: John Benjamins Pub.Co., 1987. 131-148.

Índice onomástico y de conceptos

Últimos volúmenes de **Ediciones de Iberoamericana**:

Vicente Cervera Salinas: *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. 2006.

Nina Grabe; Sabine Lang; Klaus Meyer-Minnemann (eds.): *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. 2006.

Alberto Pérez-Amador Adam: *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz*. Con CD. 2007.

En preparación:

Sabine Schlickers: *"Que yo también soy pueta". La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. 2007